DELLE QUINTE SUCCESSIVE NEL CONTRAPPUNTO E DELLE REGOLE DEGLI ACCOMPAGNAMENTI

Lettera

Del P. D. Giovenale Sacchi C. R. B. dell' Accademia dell' Instituto di Bologna, Professore d'Eloquenza nel Collegio Imperiale de' Nobili di Milano

Al Sig. Wincislao Pichl Accademico Filarmonico, Direttore della Musica di S. A. R. il Serenissimo Arciduca Ferdinando.

IN MILANO. MDCCLXXX. 1780

Per Cesare Orena Stampería Malatesta.

Con licenza de' Superiori.

Tantum series, juncturaque pollet.

Hor.

V. S. Riv.ma troppo mi onora giudicandomi atto a risolvere la musicale questione, che l'è piaciuto propormi. Come potrò io trovar quello, che già tanti uomini insigni hanno cercato indarno? Come scorgere quella ragione ultima, che V. S. fornita di tante cognizioni teoriche, e pratiche, e dotata di così fino sguardo dice di non vedere? Grande opinione ha Ella conceputo della mia persona, e rispondendo non sarà a me facile il conservarmela, potendo molto bene avvenire, ch' Ella trovisi ingannata della sua

aſpettazione. Nondimeno io non voglio eſcuſarmi dal farle riſpoſta; e dirò liberamente ſecondo il mio ſolito tutto il meglio, che ſo, o che mi par ſapere nel propoſito. Perchè io deſidero di darmele a conoſcere in effetto quel buono, e fedel ſervitore, e affezionatiſſimo amico, che io le ſono. Della dottrina, e del giudizio mio nelle coſe muſiche tanto ſia poi, quanto a V. S. ne parrà; e non ſarà mai tanto poco, che dalla gentilezza ſua non mi ſi conceda aſſai più di quello, che a me foſſe lecito di richiedere.

V. S. mi domanda per qual ragione ſieno diſpiacevoli ad udire nel Contrappunto due giuſte Quinte ogni qual volta ſi aſcoltino l'una appreſſo dell' altra, e procedano per moto retto. I termini, in cui la domanda mi ſi propone

mi

mi fanno a primo aſpetto comprendere due coſe. L'una, che V. S. non è contenta delle ragioni, che da' Maeſtri dell' arte infino ad ora ſono ſtate prodotte. L'altra, che ciò non oſtante Ella giudica, che il divieto delle due Quinte nel modo, che abbiamo detto, debba averſi per legittimo, e ſia da oſſervarſi. In amendue le parti io penſo, come Ella penſa. Il numero de' libri muſicali oggi dì è tanto moltiplicato, che troppo è difficil coſa l'accertarſi di averli letti tutti quanti, o almeno di aver letto i migliori, ed i più autorevoli di tutti. Ma in quelli, che io ho traſcorſi (che ne ho traſcorſi buon numero) non ho io trovato mai ragione alcuna intorno al dubbio propoſto, che mi appagaſſe, anzi pure, che mi pareſſe avere alcun peſo, o ſembianza di verità.

Ragioni, che si adducono non valevoli.

Certi de' più antichi hanno detto, che le due Quinte dispiacciono per la soverchia loro dolcezza. Nessuno ha negato mai, nè io negherò, che la eccessiva dolcezza non possa cangiarsi in dispiacere: laonde per questa ragione potremmo noi bene intendere che dovesse dispiacere, e nojarci una serie continuata di dieci, o di quindici Quinte, e ciò non saria cosa inverisimile. Ma che il replicare la Quinta una volta sola, pur per questa ragione sola della sua molta soavità, debba subito dispiacere, e divenirci molesta, non s'intende.

Altri pure degli antichi (non saprei ben dire, se con più simile, o contrario concetto) hanno pensato, che il progresso di Quinta in Quinta dispiaccia all'udito, perchè in quello manca la varie-

tà, cui esso attendeva, e cui desidera sopra ogni altra cosa. Se ciò fosse anche dispiacere dovrebbono due Terze, e due Seste della medesima specie, cioè a dire amendue maggiori, o minori, quando immediatamente succedono l'una all' altra. Ma nell' uso quasi continuo, che delle Terze e delle Seste siamo noi soliti fare, un caso tale non è raro, nè perciò l'udito dispiacere alcuno ne sente, ma ben diletto. Egli è il vero, che alcuni dal falso principio, che le due Quinte dispiacciano per difetto di varietà, hanno tratta la falsa conseguenza, che similmente debba dispiacere la replica delle Terze, e delle Seste, quando sieno della medesima specie, e perciò l'hanno vietate; ma il divieto loro non fu ricevuto dai Pratici, i quali ammaestrati dall' esperienza guardansi be-

ne dal raddoppiare le Quinte, ma del raddoppiamento delle Terze, e delle Sefte della medefima fpecie niente fi curano (a). Vana è adunque altresì la ragione, che fi trae dal defiderio della varietà, la quale fe vera foffe ugualmente varrebbe in tutte le confonanze; anzi più varrebbe nelle imperfette, che nelle perfette; perciocchè alla fine dovrebbe all' orecchio effer cofa più tollerabile il dimorarfi nella più dolce confonanza, che nella meno.

Tra moderni alquanti hanno immaginato, che le due Quinte difpiacciano per la foverchia diffe-
ren-

(a) *Il chiar. P. Martini nel* Saggio Fondamentale *proponendo un efempio di Aleffandro Scarlatti dice:* Quefte tre terze minori, abbenchè, come c' infegna la Teorica, la ferie di due confonanze dell' ifteffa fpecie di feguito una dietro l' altra (eccettuatene l'ottava) formi con i termini eftremi diffonanza, ciò non oftante o fia per la loro difpofizione, e collocazione, o fia per l'affuefazione dell' udito, fono, maffime a' giorni noftri, frequentemente praticate, e aggradite.

renza delle ſcale, che poſſono naſcere dalle loro baſi. Fingaſi a cagione d'eſempio, che la prima Quinta ſi contenga tra il C, e il G, e la ſeconda tra il D, e l'A. Le baſi d'eſſe due Quinte ſaranno C, e D. Ora la ſcala del D con Terza maggiore differiſce di due corde dalla ſcala del C, pure con Terza maggiore; perchè quella ha due dieſis, queſta non ne ha alcuno. Eſſendo dunque diſſimili le due ſcale non di una ſola corda, ma di due, non verrebbono all' orecchio aggradevoli, ſe immediatamente l'una ſcala appreſſo dell' altra ſi traſcorreſſero. Per la ſteſſa ragione, eſſi dicono, anche non potranno eſſerci aggradevoli le baſi loro tocche all' iſteſſo modo l'una appreſſo dell' altra. Sembrano queſti procedere alquanto più oltre, che gli antichi non facevano. Nondimeno o non han-

hanno interamente ſpiegato nel di-
ſcorſo ciò, che avevano in animo,
o eſſi pure al biſogno non ſatisfan-
no. Perchè ſebbene la ſcala, che
naſce dal D abbia due corde non
comuni alla ſcala, che naſce dal C
volendo noi preſupporre, che amen-
due ſieno di Terza maggiore, eſſa
tuttavia potrebbe anche non varia-
re, che d'una corda ſola, ſolo che
noi voleſſimo preſupporre, che la
prima ſcala foſſe pure di Terza mag-
giore; ma la ſeconda foſſe di mino-
re. Così tolta di mezzo quella dif-
ferenza di due corde (la quale eſſi
fanno tanto grande, e in verità
non è però gran coſa, eſſendo proſſi-
ma alla minima poſſibile, che è
d'una corda) anche la ragione, per
cui le due Quinte diconſi divenire
moleſte, ſarebbe tolta. Ma oltre a
queſto come mai poſſonmi offende-
re quei due dieſis, che io ancora
non

non aſcolto? Può egli averſi lo effetto, dove la cagione non ſia già ita innanzi? Mi diranno, che io poſſo immaginarmi, anzi che io veramente mi immagino i due dieſis, che io non aſcolto, e più oltre non richiederſi, acciocchè poſſanmi offendere. Queſto ſarà forſe vero, ſe io avrò innanzi immaginato la ſcala con Terza maggiore; ma avendola immaginata con Terza minore, non ſarà. Or chi mi obbliga ad immaginare piuttoſto l'una ſcala, che l'altra? quella, che ha due voci, le quali poſſonmi offendere, piuttoſto che quella, che non le ha? Finalmente tutto queſto diſcorſo troppo gran forze attribuiſce all'immaginazione. Le quattro corde, che formano le due Quinte di ſeguito, delle quali andiamo noi diſputando, appartengono ad una ſcala medeſima, ed io non le imma-

magino, ma le ho nell'orecchio, e le ſento. Or come mai la dolcezza di quattro corde, le quali coppia a coppia ottimamente conſuonano, e che io ſento, potrà eſſermi turbata, o diminuita, anzi pure convertita in diſpiacere in moleſtia da due voci proprie d'un altra ſcala, le quali io non ſento; ma che ſolo io m'immagino; anzi a parlar meglio, che io ſolo mi poſſo immaginare? Certamente non potrà in alcun modo; perchè le coſe immaginate, e che poſſono eſſere, non mai prevalgono a quelle, che ſono, e che ſi ſentono. Nè tampoco adunque queſta terza ragione, che da' moderni ci ſi porge, è da ricerverſi. Eſſa è più ſottile, che vera, ed al biſogno non baſta.

Or io non ſo, ſe la memoria m'inganni, ma al penſiero mi ſi offre una quarta ſpiegazione, e parmi

mi aver già letto in alcuno, che non debbansi usare le due Quinte, perchè fanno mala relazione. Forse chi ciò ha scritto non altro intese affermare, se non che le Quinte fuggire si debbono, perchè non fuggite offendono. Così l'effetto ricordando, alla cagione dell' effetto non riguardava. Ma nel più comune linguaggio degli scrittori diconsi far mala relazione quelle voci, le quali essendo vicine possono agevolmente riferirsi l'una all' altra in più modi, e secondo alcuno di essi capiscono intra se alcuno intervallo sproporzionato, e sono dissonanti. Se quello scrittore qualunque sia ha preso il nome di mala relazione in questo secondo senso, egli avrebbe accennata una nuova cagione del dispiacere, differente dalle altre, che abbiamo rifiutate; ma non avria però accennato una

ca-

cagion vera, o punto migliore di quelle. Prenda chi vuole a considerare i numeri, da' quali ci si rappresentano le quattro voci, che formano le due Quinte successive. Paragoni l'un numero con l'altro in tutti i modi possibili. Egli troverà in quelli, oltre i due intervalli di Quinta, due Seconde non contemporanee, ma successive, una Quarta, ed una Sesta; delle quali relazioni nessuna ci ha, che non sia buona, e ben proporzionata, sicchè possa addursi per cagione dell' effetto disaggradevole, il quale dicesi proprio della Quinta, ogni volta che si replichi.

Le Quinte nondimeno a ragione si proibiscono.

Nessuna adunque delle ricordate ragioni giustifica il divieto delle Quinte. Il divieto delle Quinte nondimeno dubitar non si può in alcun modo, che non sia ragionevolissimo, e giustissimo. I Maestri

così

così moderni, come antichi, dappoichè l'arte ha cominciato a raffinarsi, concordemente tutti ci prescrivono quella Legge istessa. I Pratici tutti ingegnati si sono, e s'ingegnano di osservarla. Nessuno è generalmente, che dubiti, che violandola non si commetta errore. Quegli istessi de' moderni i quali o per difetto di sapere, o per soverchia animosità pochissimo, e quasi nessun pensiero si danno delle altre leggi tutte del Contrappunto, a questa non rifiutano di sottoporsi. Tanta uniformità, tanta concordia, tanta costanza non sarebbe in alcun modo possibile, dove la legge stessa non avesse altro fondamento, che nella opinione. Le opinioni si mutano di dì in dì, nè però cosa alcuna, che costante sia, può essere fondata in opinione. Il divieto delle Quinte adunque dee aver fonda-

mento in natura, cioè a dire, (se ragione alcuna teorica allegare non ne sapessimo) nella pratica esperienza del malo effetto, che le due Quinte producono nell' armonía. Difatto le due Quinte successive non pure offendono l' orecchio degli eruditi nella Musica, ma di quegli stessi, che non ne hanno perizia alcuna, solo che sortito abbiano nascendo orecchio buono, e sottile, e che ascoltando pongano attenzione: Perchè dove altri non attenda, quale delle dissonanze non passerà innosservata, e senza offendere? S'egli è adunque il vero, che le due Quinte poste di seguito offendono, e noi non possiamo sospettare, che l'orecchio c' inganni, ma le ragioni, che di tale offesa ci sono infino ad ora state recate false sono tutte, quale sarà la vera? Questo è quello, che V. S. al presente a me di-

dimanda. Queſto è quello, che io pure un tempo andava ricercando aſſai curioſamente, e ricordomi, che molti penſieri indarno vi conſumai. Queſto ſteſſo è quello, che generalmente innanzi a noi hanno cercato, e tuttavia inſieme con noi cercando vanno gli amatori, e coltivatori ingegnoſi dell' arte Muſica. Nè queſta tanta ſollecitudine ſi può dire non ragionevole, o ſoverchia. La coſa è per ſe notabile, e il diſcoprirne la cagione vera non potrebbe non eſſerci utile. Finalmente ci muove, e ſtimola una giuſta ammirazione. E d'onde mai può egli avvenire, che una tanto dilettevole conſonanza replicata una volta ſola di ſeguito ci ſi faccia moleſta? Ma di grazia, Signore, che ſarebbe, ſe noi tutti andaſſimo cercando il cappello, che portiamo in teſta? Certo a me ſembra, che ci troviamo nel

caſo ; perchè il vero principio, d'onde viene (ſe io di molto non m'inganno) la ſolida, e compiuta riſpoſta al queſito, non è punto recondito : ma è coſa notiſſima a tutti, nè altro manca, ſe non che alcuno indicandolo, bene lo applichi al biſogno. Anzi da quel principio medeſimo, d'onde può derivarſi il divieto delle Quinte, pare a me, che derivino altresì, e quaſi inſieme ad un parto naſcano le più comuni, e più generali leggi del Contrappunto. Dico le leggi vere, e neceſſarie, cioè quelle, che violare non ſi poſſono ſenza che l'armonia ſi guaſti; perchè io non nomino, nè credo eſſer leggi del Contrappunto quelle, che i Contrappuntiſti alcuna volta volontariamente impongono a ſe medeſimi, volendo ſcrivere piuttoſto in queſto, che in quel modo. Queſti ſono differenti metodi di ſcrivere, non leggi

gi dell' arte. Eziandio in altro modo potrebbesi assai bene, e lodevolmente scrivere. Anzi quelle tali condizioni volontariamente osservate, siccome tutte, qual più, qual meno, restringono la libertà dello scrittore; così sempre rendono il lavoro più difficile, non sempre il rendono più perfetto; o quanto al primo, e più immediato fine della Musica, che è il diletto, o quanto al secondo, e più nobile, che è la espressione degli affetti, e la rappresentazione delle cose. Il Sig. Gioachimo Quantz (a) inculcando la fuga delle Quinte afferma esser *questa la principale, e quasi l'unica regola direttrice de' Contrappuntisti moderni*. Sembra questo suo detto assai derogare alla perfezione della mo-

(a) Muf. de la Chambre de sa M. le Roi de Prusse; Essai d'une method pour apprender a jouer de la Flute Trav. Introduct. p. 13.

derna musica. Ma non è il vero. Io affermerò altrettanto delle più celebri composizioni degli antichi Contrappuntisti, e posta la distinzione data delle vere leggi del Contrappunto, e dei metodi differenti, non mi crederò di errare. V. S. si compiaccia di seguire pazientemente di passo in passo il discorso, che io verrò facendo; e giudichi poi, se io sogno, o se le cose veramente così stanno, come a me sembra.

Natura dell' Armonía.

L'Armonía nasce dalla vicendevole relazione, che hanno infra se le corde, che la formano. Laonde in un buon concento tutte le corde si riferiscono le une alle altre in qualche modo, cioè a dire sotto qualche buona, e sensibile proporzione, ma ad una principalmente sotto la proporzione più perfetta; perchè prese tutte insieme formano con quella corda la somma maggiore possi-

possibile delle proporzioni più semplici, e conseguentemente più sensibili, e più atte a dilettare. Questa è condizione necessaria; altrimenti le voci musiche non avrebbono intra se alcun ordine, e la varietà delle loro acutezze differenti non ridurrebbesi all' unità in alcun modo: e così non avrebbono in se ragione alcuna di Bellezza, nè potrebbono altrui porgere alcun diletto: perchè le differenti voci della Musica in tanto piacciono, in quanto che all' orecchio, e per la via dell' orecchio alla mente, esibiscono una forma di bellezza, la quale non è più dubbio alcuno, che consista nella varietà ridotta all' unità (a). Onde apparisce, che ottimamente

(a) V. Introduzione allo studio della Religione *dell' Eminentissimo Gerdil nella Diss.* dell' Origine del Senso Morale, *dove acutissimamente si propone, e dichiara, più che mai altri abbia fatto, la Teoria del Bello.*

è ſtata appellata la Muſica da' noſtri maggiori: *concors diſcordia vocum* una concorde diſcordia di voci. Ma le voci diſcordi, cioè a dire di differente acutezza, in tanto concordano, in quanto che ſi rapportano ad una, che è la baſe comune; e in qual altro modo potrebbono all' unità ridurſi fuori, che in queſto? Egli è adunque coſa neceſſaria, ſecondo che io diceva pur dianzi, che la baſe comune del canto non ſia più che una.

Baſe primaria, e baſe ſecondaria: ciaſcuna unica in ſuo genere.

Da queſto però non ſeguita, che ſecondo diverſi riſpetti non poſſa anche darſi il nome di baſe a più d'una corda; ed io generalmente ſtimo doverſi diſtinguere due generi di baſi, l'une delle quali chiamo *baſi primarie, e ſtabili*, le altre *baſi ſecondarie, e paſſaggiere*. Procedendo ſi vedrà, che non inutilmente introduco io nell' arte queſte

ſte nuove appellazioni. *Baſe primaria* è la primiera corda della ſcala, o dir vogliamo del Tuono, verſo la quale tutte le corde di quella ſcala iſteſſa fanno la maggior ſomma delle proporzioni più perfette. E queſta altresì, come da me è ſtata chiamata, è baſe *ſtabile*; perchè la prima corda della ſcala potrebbe continuamente ſonare infino a tanto, che il concento è formato dalle corde di quella ſcala. Anzi quantunque attualmente eſſa non ſuoni, deeſi tuttavia intendere, che ſuoni; coſicchè, o nell' orecchio, o nella memoria di chi aſcolta, ſempre duri. Appello baſe *ſecondaria* ciaſcuna delle corde del Baſſo continuo, a cui il maeſtro, che ſiede al Cembalo, attribuiſce di mano in mano le conſonanze, che convengono, ſecondo che l'arte preſcrive. Ciaſcuna delle corde, onde il baſſo conti-

nuo è composto, nell' atto, che si ascolta, è base. Ma sono tutte basi secondarie, perchè esse pure si riferiscono alla principale. Nè anche sono stabili, ma passaggiere, perchè intanto sono considerate per basi, in quanto che s' ascoltano, e non più oltre, mutandosi di continuo, e succedendo l'una all' altra, secondo il vario pensiero del compositore. Ora tanto la base primaria, quanto la secondaria vogliono essere una sola, e non più, cioè a dire all' una, e all' altra di quelle riferire si debbono tutte le voci, che si ascoltano, nessuna eccettuata.

Acciocchè bene apparisca ciò, che io intendo dire, fingasi, che ad una voce qualunque, come a base secondaria, io debba dare per accompagnamento la Terza, la Quinta, e la Settima; il che avviene alcuna vol-

volta. In questo caso la Settima si considera sempre come dissonante, quantunque rispetto alla Quinta essa formi una giusta Terza; e così riportandosi ad essa, come a sua base, dovesse considerarsi per consonante. Le tre voci superiori adunque tutte insieme riferisconsi alla inferiore, nessuna eccettuata; ed una sola è la base secondaria di tutte le consonanti contemporanee. Se avere si potessero ad un tempo due basi secondarie, la Prima, e la Quinta, nel caso esposto farebbero insieme l'officio di base, e avrebbe ciascuna una Terza a se corrispondente, cioè quell' accompagnamento tanto comune, che quasi va replicandosi di continuo. Cesserebbe dunque la Settima di essere dissonante. Ma ciò non avviene giammai. Nell' esposto caso la Terza della Quinta sempre da noi si considera come

Set-

Settima della Prima. Sempre è considerata per dissonante. L'orecchio sempre naturalmente riferisce tutte le voci, che ad un tempo riceve, alla più grave; e così la base secondaria, e passaggiera nell'armonía contemporanea, o come dicono nel Contrappunto, è sempre una sola.

Ma anche una sola è sempre la base *primaria*, e *stabile* non pure nell' armonía contemporanea, e come abbiamo detto nel Contrappunto, ma sì eziandio nella armonía *successiva*, e come oggi molti parlano nella *melodía*. E questa è la ragione, per cui le consonanze, che si danno a ciascuna corda del basso continuo, debbono essere prese dalle corde proprie d'una scala istessa, cioè a dire di quella, che risponde alla base primaria. Le altre corde straniere usare non si possono.

Esse

Esse per avventura converrebbero assai meglio alla base secondaria, che di presente ascoltiamo, ma non così converrebbono alla base primaria, alla quale il basso continuo istesso, cioè tutte le basi secondarie, con tutte le consonanze, che loro si aggiungono, insieme si riferiscono, e debbonsi riferire. Sia il concento, che io ascolto fondato nella corda C con Terza maggiore: non mai l'accompagnatore adopera alcun diesis, o alcun bimolle di quegli istessi, cui le corde intermedie dell' istesso tuono C di necessità richiederanno, quando non saranno più basi secondarie, ma primarie. Manifestamente adunque eziandio la base primaria del concento è una sola.

Condizioni per le quali l'una, e l'altra base all' orecchio si manifestano; e prima della secondaria

Distinte le due basi, e considerato il diritto di ciascuna, egli è ora da vedere per quali condizioni all' orecchio si manifestino l'una, e l'altra.

Nel

Nel concento ciascuna delle corde tanto vale, quanta è la distanza, che tiene dalla base. Laonde è sommamente necessario, che le basi sieno manifeste. Se le basi fossero incerte, incerto sarebbe il valore di tutte le voci superiori, che si ascoltano; perchè non avendo esse nella Musica valore alcuno assoluto, ma solo relativo, tanto è ciascuna in se stessa, quanta è la distanza, che tiene dalla base. La prima condizione adunque, per cui le basi udendo ci si danno a conoscere, e dalla turba delle altre corde si distinguono, si è la materiale loro collocazione nel luogo più basso; perchè qualunque delle corde, nell' atto che prende officio di base, dee trovarsi nella parte grave, e occupare il luogo infimo. Questa condizione è comune alla base primaria, e alla secondaria. Ma noi ragionando distinguiamo-

mo-

mole, e facciamo capo dalla secondaria.

Le note del basso continuo, come tutte sono basi secondarie nell' atto, che si ascoltano, così tutte debbono essere le più gravi del concento. Se liberamente le parti superiori potessero discendere sotto le note del basso continuo, l'orecchio in quel caso non più come basi le comprenderebbe, o certo obbligato sarebbe a dubitarne. Or chi potrebbe conoscere, e misurare le distanze, se la base, cioè il punto, d'onde la misura è da prendere, non è ben nota, e chiara? Alla istessa nota del basso continuo, ossia alla stessa corda della scala, non sempre lo stesso accompagnamento si attribuisce; perchè l'accompagnamento molte fiate varia, sostituendosi, o aggiungendosi alle sue corde proprie, ed ordinarie altre corde non

pro-

proprie, e ſtraordinarie; ſia perchè così vuole il compoſitore affine di eſprimere alcuna coſa, ſia perchè l'intreccio, e movimento vario delle parti così dimandi. Quindi avviene, che dalla combinazione delle corde, che ad un tempo ſuonano, non può l'orecchio, nè l'intelletto ancora, argomentare con certezza, quale ſia, o eſſer debba la baſe, laddove eſſa troviſi confuſa colle altre voci; il che forſe poſſibile ſaria, quando la combinazione foſſe quella ſteſſa ſempre, e non ſoffriſſe mai cangiamento. Dirà forſe alcuno, che i più periti di muſica riconoſcono alcuna volta la baſe confuſa tra l'altre corde. Io non vo' negarlo. Ma coteſto fanno eſſi ne' ſoli caſi più facili; non ſempre il fanno; e appreſſo il fanno in modo, che egregiamente conferma ciò, che è ſtabilito. Perchè i buo-

ni

ni Pratici allora immaginano di udire l'Ottava baſſa di quella corda, che aſcoltano. Così la diſtinguono dalle altre, e riducono la baſe al luogo ſuo proprio, ammaeſtrati in certo modo a ciò fare dalla natura. Suppliſcono dunque alla compoſizione. Se la baſe non doveſſe eſſere la più grave, la compoſizione non ſarebbe difettuoſa, nè biſogno avrebbe di ſupplimento. Quindi ne ſi dà a vedere, quanto vizioſo ſia, e quanto a ragione da' più periti ſi riprenda, l'uſo de' Contrabaſſi da tre corde; perchè in queſti, non avendo eſſi maggiore eſtenſione, che di una ſola Ottava, tutte le voci dentro quella ſi eſiguiſcono, elevando alla Ottava ſuperiore quelle note, che nella carta ſono ſegnate più ſotto, e abbaſſando alla inferiore tutte quelle, che ſono ſegnate di ſopra. Nel qual caſo oltre al notabile

bile incomodo, che la cantilena del basso (quando il basso avesse la sua cantilena) tutta si sconcia, e perde; anche è necessario, che soventi volte la sinfonia discenda sotto le voci de' Contrabassi istessi; il che non avviene mai, che il pensiero dello Scrittore, e l'armonía tutta della composizione, con suo gravissimo sdegno (se presente ritrovisi egli stesso) malamente non si scompiglj, e confonda.

Tutti gli stessi incomodi, (salvo che la cantilena non si distrugge) avvengono altresì ogni volta, che i Sonatori di Violoncello eseguiscono nella Ottava superiore ciò, che nella inferiore è scritto. Così fatta libertà, o piuttosto licenza (volendola noi chiamare col suo proprio nome) è degna di grave riprensione. Essi tolgono alla composizione il suo proprio basso, cioè quello,

quello, che dal compositore le è stato assegnato. Fanno, che le Quarte tratto tratto si convertano in Quinte. E in una parola volontariamente cagionano nell' armonia tutti gli altri sconci, che il difettuoso Contrabasso da tre corde vi produce per necessità, non potendo far meglio che in quel modo: E delle basi secondarie tanto basti aver detto. La *base primaria* vuolsi considerare in due casi. Prima, quando attualmente suona; dipoi quando più non suona, ma tuttavia si presuppone, che continui a sonare, come ho già spiegato innanzi. Nel primo caso essa trovasi sempre tra le note del basso continuo; laonde vale di essa ciò, che delle altre abbiamo detto.

Non sempre una Ottava può sostituirsi all' altra.

Ma prima di passar oltre, egli non è da omettere una osservazione age-

volissima a farsi in questo luogo, e insieme di momento grandissimo per la chiarezza, e solidità della dottrina, che a poco a poco andremo esponendo. Un concerto a cagione di esempio di tre voci si suol compiere con quelle tre consonanze Prima, Terza, e Quinta, le quali da' Maestri *Triade Armonica* si appellano. La Prima sempre trovasi collocata nel luogo infimo, nel medio la Terza, la Quinta nel superiore. Ora si finga, che trasportandosi la Prima alla Ottava acuta, rimanga nel luogo infimo la Terza. L'orecchio non ne rimane più soddisfatto. Non più sembra, che quel concerto si conchiuda. Quivi il concento a quella corda, onde esso ha preso, e riconosce il suo principio, e in cui sola può riposarsi, e finire, non sentesi che sia tornato ancora. Apertamente si cono-

no-

nosce, che l'armonía è sospesa. Quella prima voce nondimeno non è omessa. Noi altro non abbiamo fatto, che dall' infimo luogo, dove stava, trasportarla al superiore. Ancora abbiamo noi nell' orecchio le tre corde istesse. Come dunque nell' effetto di tutte così gran cangiamento è stato fatto? L' immaginarsi di udire la Ottava grave d'una corda acuta, che noi attualmente ascoltiamo, è cosa agevolissima a ciascuno. In questo modo adunque potremmo noi supplire al difetto, riponendo in fantasía la vera base nel luogo, d'onde fu tolta. Ciò fatto noi avremmo quella voce principale a noi presente in due luoghi, cioè nella parte acuta, dove l'ascoltiamo, e insieme nella grave, dove la immaginiamo. L'orecchio nostro nondimeno non saria pago ancora. Ancora noi non

udiremmo il perfetto accordo, quell' accordo, che conchiude. E perchè ciò? Perchè la forza della acuta voce, che veramente ascoltasi di troppo naturalmente prevale alla forza della voce grave, che solo sarebbe immaginata. Il senso dell' orecchio, che è il natural giudice dell' armonía, ingannar non si lascia dalla immaginazione. Esso tuttavia riferirebbe le due prime voci, che vere sono, e cui veramente sente, alla Terza, cui pur sente, e che è vera; e così l'armonía tuttavia si rimarrebbe imperfetta. Non già le riferirebbe alla Quarta, che è immaginaria, e a cui sola riportandosi le due corde superiori potrebbono mutare le proporzioni loro, e rendersi atte a conchiudere. Questa semplicissima osservazione, la qual cade sopra una esperienza a tutti nota,

e da

e da ogni dubbio lontana, ci fa conoſcere, che il comun detto, che l'una Ottava val l'altra richiede alcuna limitazione. In un gran numero di caſi il detto è vero, ma non in tutti. Singolarmente ſempre è falſo, dove parliſi delle corde, che fanno officio di baſe, le quali mutandoſi di luogo, mutano natura, e fanno mutar natura a tutte l'altre, alle quali ſi ſottraggono.

Eſame del moderno ſiſtema de' rivolti.

Or ſe la coſa ſta così (di che neſſuno è, che poſſa dubitare) come mai potrà riputarſi, o vera, o veriſimile almeno, la novella dottrina de' *Rivolti*, la quale oggi tanto ſi celebra, come coſa utiliſſima all' arte, e forſe il più nobil arcano, che ſia ancora ſtato diſcoperto nell' armonía? Io venero il nome del Sig. Rouſſeau, o come dicono del novello Carteſio

della Musica, che l'ha prodotta, e degli altri ingegnosi Scrittori, che l'hanno poi coltivata, ed ampliata; ma richiamandola all' esame, altro a me non sembra di riconoscervi, che errore, ed inganno. Quelli, che nella scienza de' rivolti ci vogliono introdurre, cominciano dal collocare le tre voci, che fanno la Triade armonica, come debbono esser collocate, acciocchè formino il più perfetto accordo. Aggiungono anche alle tre la Settima, dipoi vanno sollevando all' Ottava acuta or l'una, or l'altra di quelle tre, o di quelle quattro corde, e così mi vanno rappresentando agli occhi tutte le diverse combinazioni, che se ne fanno. Soffermiamoci alquanto, e dicanmi di grazia questi maestri novelli, che intendono essi d'insegnarmi con tutto questo? intendono forse

di

di farmi avvertire, che quelle tre, e quelle quattro voci, in qualunque modo si combinino, sempre fanno un accoppiamento aggradevole all' orecchio colla sola differenza del più, e del meno? Questo verrebbe a dire, che quelle sono corde musicali; perchè le corde musicali, cioè a dire tutte le corde proprie di una giusta scala musica hanno questa proprietà, che combinandosi qualunque con qualunque replicano il maggior numero di volte, che sia possibile (a) quelle proporzioni medesime, che esse avevano inverso la prima, e più grave corda della scala, e sempre tutte insieme il meno, che sia possibile, si discostano dal più perfetto grado di relazione, che è quello della uguaglianza. Ma se altro dire non mi

(a) *V. l'Aut. Diss. I.* della Musica de' Greci.

vogliono, questo già si conosceva assai chiaramente, per quanto basta alla pratica; e quanto alla dimostrazione teorica, non solo che così sia, ma che così esser debba, il metodo delle varie combinazioni di tre, e di quattro corde, che essi mi pongono innanzi, nulla mi arreca, che sia utile. La ragione del fatto sta nelle dimensioni delle corde. Ciò avviene, perchè le corde musiche hanno ciascuna quelle tali dimensioni. Se altre ne avessero, ciò non avverrebbe. Mi diranno forse, che intendono soltanto di mostrarmi il modo, e l'ordine, con che le proporzioni delle corde si vanno scambiando, o come essi dicono rivoltando l'una nell' altra, secondo che o di sopra, o di sotto poste si trovano? Ottimamente. In tutte le cose l'ordine è degno d'essere osservato, e considerato,

to, ma questo ordine già dagli antichi mi fu esibito molto più evidentemente, con metodo assai migliore, e più comodo. Ragionando gli antichi delle varie maniere di Contrappunto *doppio*, sogliono porci innanzi due corde, l'una acuta, e l'altra grave, considerandole come stabili. Dipoi tanto all'una, quanto all'altra riportando a mano a mano ciascuna delle corde intermedie ci fanno vedere per ordine tutte le inversioni, che avvengono, o possono avvenire nelle proporzioni loro, secondochè o alla corda inferiore, o alla superiore si vogliono riferire. Quale facilità, quale chiarezza maggiore di metodo potrebbe desiderarsi? Confrontisi con questo il metodo de' moderni, i quali non separano corda da corda, ma sempre insieme tre, o quattro ne comprendono; e apertamente

te

te ſi vedrà, che tanto gli cede nella perfezione (cioè a dire in tutte le doti proprie di un buon metodo) quanto nella compoſizione, o ſia nella complicazione lo ſupera. Ma via, della perfezione del metodo non parliamo. Riguardiamo unicamente alla utilità della dottrina. L'artifizio de' Contrappunti doppj, in cui propoſito gli antichi parlano de' rivolti, tutto pende dalla qualità di eſſi rivolti, ſecondo la varia diſtanza dei due eſtremi, a cui le corde interpoſte ſi riferiſcono. Di quì naſce ad un tempo una regola generaliſſima, e nelle coſe muſicali di grandiſſimo momento, ſecondo la quale può il compoſitore eſaminare un ſuo penſiero qualunque, e conoſcere, ſe quello ſia idoneo a teſſere felicemente una buona fuga, ovvero un Canone. In così fatti artificioſi

ficiosi lavori il pensiero istesso ritrovasi alcuna volta nella parte superiore, alcuna volta nell' infima. La regola dunque fa conoscere quale delle note, onde il pensiero è composto, nell' uno, o nell' altro caso diverrà dissonante, e ripugnerà alla buona armonía. Posta la quale cognizione, o il compositore corregge il suo pensiero, e leva via la corda, che prevede dovergli essere molesta, se levar si può senza che il pensiero si guasti; o non potendosi, rifiuta quel pensiero, e trovane un' altro, che sia opportuno alla sua intenzione; e inutilmente non consuma l'opera, ed il tempo. Bene è egli vero, che non tutte le spezie de' Contrappunti doppj meritano eguale stima, come giudiziosamente avverte il chiarissimo Sig. Conte Giordano Riccati nell' aureo suo

Sag-

Saggio ſopra le leggi del Contrappunto (a). Alquante ſpezie nondimeno ſono di tanta utilità alla perfezione del canto, e a chi lo compone di tanto comodo, che io mi meraviglio, come tal dottrina, la qual pure è faciliſſima ad apprenderſi, non ſia oggi tra profeſſori aſſai più comune, che non è. Le conſiderazioni adunque, che gli antichi al modo loro hanno fatto ſopra de' rivolti non furono infruttuoſe, anzi il loro frutto è ben grande. Ma le ſpeculazioni, i diſcorſi, le diſpute, che i moderni ne hanno fatte, e tuttavia ne fanno, quale vantaggio mai hanno arrecato all' arte? In quale parte per eſſi o più perfetto, o più facile è divenuto l'artificio muſicale? Dicanlo i profeſſori, ſe lo ſanno. Io non lo

(a) Caſtel Franco 1762.

lo ſo. Il Sig. Rouſſeau, il quale come a me ſembra è il più diligente, e più felice eſpoſitore del ſiſtema de' rivolti, afferma all' articolo *Renverſement*, che l'accordo diretto ſi può ſempre cangiare in qualunque de' ſuoi rivolti, ſenza che l'armonia ſi guaſti. „ Partout, „ *dice egli*, où un Accord direct „ ſera bien placé, ſes Renverſemens „ ſeront bien placés auſſi, quant à „ l' Harmonie; car c'eſt toujours la „ même ſucceſſion fondamentale. " Così grande libertà ſarebbe a' compoſitori di gran comodo, e potrebbe queſto conſiderarſi come un notabile vantaggio nuovamente recato alla profeſſione. Ma il Sig. Rouſſeau iſteſſo non ſi tien fermo nella propoſizione, anzi in più luoghi, e ſingolarmente all' articolo *Accord* verſo il fine, moſtra d'eſſer ben perſuaſo, che la libera

ſoſti-

ſoſtituzione di un' accordo all' altro, non ſolo riſpetto alla eſpreſſione, ma anche riſpetto all' armonía, non debba eſſer lecita, perchè dice: „ C'eſt une grande erreur de penſer que le choix des
„ renverſemens d'un même Accord
„ ſoit indifférent pour l'Harmonie
„ ou pour l'expreſſion. Il n'y a
„ pas un de ces renverſemens qui
„ n'ait ſon caractere propre. Tout
„ le monde ſent l'oppoſition qui
„ ſe trouve entre la douceur de
„ la Fauſſe-Quinte, & l'aigreur du
„ Triton, & cependant l'un de
„ ces Intervalles eſt renverſé de
„ l'autre: " con tutte l'altre oſſervazioni, che ſeguono. Che giovava adunque inſegnarmi, e pormi dinanzi agli occhi tanti modi, in cui ciaſcuno accordo, diretto può rivoltarſi, ſe poi nè il rivolto al diretto, nè l'uno all' altro

ri-

rivolto generalmente si può sostituire? Per queste ragioni a me sembra, che il novello sistema de' rivolti sia affatto ingannevole. A primo aspetto per l'autorità degli Scrittori, che lo favoriscono, per l'opinione della novità, che lo accompagna, molto più per certa apparenza non so se io dica di Filosofia, o di misterio, sotto di cui ci si presenta, quasi in un ricco, e nobil manto inviluppato, e coperto, impone altrui; e dà molto a sperare di se medesimo. Ma considerato che sia da vicino, e tanto quanto ricercato nel suo interno, si scopre non esser solido, e la illusione svanisce. Volendo i Pratici apertamente dire ciò, che sentono, confesseranno, che essi il trovano inutile nelle conseguenze; e i Teorici diranno, che falso il conoscono nel suo principio, non essen-

essendo cosa possibile , che gli accordi rivoltati differiscano dal diretto nel *modo* solamente , e non già nella *sostanza* ; dappoichè la esperienza trivialissima , e certissima , che noi abbiamo ricordato ci ha fatto conoscere ad evidenza , che trasportata la base d'uno accordo qualunque alla Ottava superiore, tutte le corde, che lo formano, mutano il valore , e l'effetto , comecchè non mutino i nomi loro . Negherà forse alcuno, che la sostanza degli accordi si muti , benchè la corda più grave si trasporti al luogo superiore , opponendo , che la vera base di tutti gli accordi è il *Basso fondamentale* , il quale tuttavia si presuppone essere quello stesso . Io ho distinto la base primaria dell' armonía , e la secondaria , ed amendue le tengo per necessarie .

Ma

Ma ciò non ſaria vero, ſe gli accordi rivoltati ſi poteſſero avere per ſimili, ed eguali al diretto nella ſoſtanza, ſolo che la baſe dell'accordo diretto ſi preſupponga ſtar ferma nel baſſo fondamentale. Di nuovo io ho detto, e provato ancora, che le voci vere riſpondono alle vere, non alle immaginate. Ora il Baſſo fondamentale nel ſiſtema de' rivolti è compoſto di voci, altre delle quali debbonſi riputare immaginarie, ed altre no, ſecondochè potrà conoſcere chi vorrà attendere a quello, che io dirò dappoi. Nondimeno non volendo io al preſente diſtinguere gli accordi, che riſpondono alle voci vere del Baſſo fondamentale, o che tali ſi poſſono preſupporre, da quelli, che riſpondono alle immaginarie (perchè ſaria troppo lungo, e intricato diſcorſo) dico, che co-

testo Basso fondamentale, che si presuppone star fermo, qualunque sia, è dubbio, e perciò inutile. Esso tante volte è dubbio, quante volte occorre, che sia dubbia la qualità del rivolto, cioè a dire, qualunque volta uno accordo rivoltato può egualmente venire da questo, o da quello, che sia diretto; il che spezialmente avviene negli accordi *scemi*, quando non si impiegano tutte le corde, che sono loro proprie, ovvero ne' *soprabbondanti*, quando alle corde proprie alcuna non propria loro si aggiunge, come dicono, per *sottoposizione*. In questi casi il basso è dubbio; perchè nel proposto sistema tal basso presuppone tale accordo; e vicendevolmente un tale accordo presuppone un basso tale. Quivi la qualità dell' accordo è dubbia. Altrettanto dubbia sarà dunque la voce del

basso,

baſſo, che ſi ſuppone; ed eſſendo la ſuppoſizione reciproca, come potrà riſolverſi? Veramente dunque varieranno gli accordi rivoltati dal diretto, d'onde naſcono, nella ſoſtanza; e l'allegata ragione, che ſi vuol dedurre dal baſſo, che ſta fermo, non baſta a difendere il ſiſtema; perchè qualunque ſia quel baſſo, eſſendo dubbio, non merita eſſere conſiderato, nè può giovare in alcun modo.

Queſte ſono le mie difficoltà contro la celebre opinione del Sig. Rameau; il cui peſo io non dubito che gli ammiratori, e ſeguaci ſuoi ſentiranno aſſai bene. Io d'altra parte, ſe alcuno troverà modo di riſolverle; e mi dimoſtrerà, che l'errore ſta dal mio canto, non ſarò tardo a conoſcerlo, e di buon animo applaudirò alla perſpicacia del difenditore. Che già non le

ho io prodotte, perchè io ami di contraſtare alle opinioni di chi che ſia; ma perchè parvemi neceſſario il torre di mezzo un' inciampo: acciocchè le coſe, che ho dette, e l'altre, che a dire mi rimangono, come ſono tutte ſemplici, e piane, così anche poſſano interamente dimoſtrarſi nella chiarezza, e certezza loro propria; troppo ſpeſſo occorrendo, che le coſe mirabili gittano ombra, e dubbio nelle vere (a). Rimettiamoci

(a) Non è da ommetterſi, che i nomi di corda *tonica*, corda *ſenſibile*, *dominante*, *ſottodominante*, *media*, ſebbene non ſembrino del tutto inutili, e perciò ſieno ſtati ricevuti da' molti, che nel reſto non ſeguono la dottrina del Sig. Rameau, non però ſono i più opportuni, perchè non indicano l'officio di ciaſcuna corda con ſufficiente preciſione, e chiarezza, e così danno occaſione a diverſe vane, e confuſe immaginazioni. Eccone un eſempio nell' *Arte pratica di Contrappunto dimoſtrata con eſempj:* Opera aſſai pregevole del *P. Giuſeppe Paolucci Min. Conven.* ſtampata in Venezia per Antonio de Caſtro 1765. *Tom. I. pagina* 153. diceſi: *ogni qualvolta il Compoſitore ſi ritro-*

ci ora nel nostro cammino, e procediamo.

Condizioni proprie della base primaria.

La base primaria, e stabile, come detto abbiamo, non altrimenti che la secondaria, e passaggiera, quando essa attualmente suona (cioè a dire o quando dà principio al concento, o quando

---

ritrovi nella quinta del tuono, non potrà passare alla quarta se prima non tocca la fondamentale, perchè non si può passare agli estremi, se non si tocca il mezzo. E' facile da vedere, che la tonica è la corda media fra la dominante, e la sottodominante ec. Acciocchè si averi che la *tonica*, cioè la fondamentale sia *media* tra la *dominante*, e la *sottodominante*, cioè tra la quinta, e la quarta, è necessario, che la quarta istessa muovasi dal loco suo proprio trasportandosi alla ottava grave. Or non è un tale trasporto affatto contrario alla buona ragione? Di poi come potremo noi ritrovare una corda *media* all'istesso modo in tutti i passaggi, che si fanno da tuono a tuono? e nondimeno ritrovar si dovrebbe; perchè le regole, e le ragioni delle regole debbono essere generali. Quanto era cosa più spedita, e più chiara il dire, che la quarta non può divenire base primaria, se avanti non si tocca la sua *Guida*, cioè la sua quinta; e la sua quinta essere quella appunto, che innanzi era base ella stessa.

lo conchiude) dee necessariamente sonare nella parte infima, e più grave. Questa condizione nondimeno non le basta. Alla base primaria, e stabile, acciocchè essa all' udito chiaramente si manifesti, e chiaramente conosciuta, dal senso passi, ed imprimasi nella memoria di chi ascolta, una seconda condizione si richiede, tutta sua propria; e questa ci rimane a ricercare. Egli è fuori d'ogni dubbio, che la base primaria del concento dee sempre essere una delle due corde principali di quella scala, a cui il concento stesso appartiene, cioè a dire o l' *Ut*, o il *Sol*, o la prima corda della scala, o la sua quinta. Quindi è che i timpani sono molto utili nelle gran sinfonie, comechè non rendano altre voci,

che

che queſte due ſole (a). Poſſono queſte due corde bene a ragione appellarſi in ciaſcuna ſcala *i due estremi della armonía*, perchè aſcendendo dall' *Ut* al *Sol* l'armonía va di continuo creſcendo; ma da indi in poi decreſce infino alla ottava, in cui di nuovo ricomincia un' ordine ſimigliante. Queſta è coſa faciliſſima a notarſi, perchè la terza corda meglio conſuona colla prima, che la ſeconda non fa. La quarta meglio, che non la terza; e ciò deeſi intendere quando

(a) *Ciò intendeſi quando ſieno introdotti a luogo, e con diſcretezza*; *altrimenti il Sig.* D. Tomas de Yriarte *nel ſuo Poema*, La Muſica, *pieno di verità, e ſommamente idoneo a propagare il buon guſto ne' profeſſori, e dilettanti, ſtampato con regia magnificenza in Madrid l'anno* 1779., *a ragione dice:* Canto IV.

Clarinetes Marciales
Añaden los modernos; y abominan
El uſo de Timbales,
Cuyo eſtruendo importuno,
Aclarando el compas groſeramente
La Melodia offuſca, y no conſiente
Grata hermendad con inſtrumento alguno.

la terza, e la quarta unicamente ſi riferiſcono (a) alla prima, e non inſieme ad altre voci. Finalmente la quinta meglio conſuona colla prima corda, che tutte l'altre precedenti. Nella ſeſta, che ſeguita, la dolcezza della conſonanza colla prima manifeſtamente è meno ſenſibile, e vie meno ſenſibile è nella ſettima. Veramente adunque la corda *Ut*, e la corda *Sol* ſono i due eſtremi dell'armonia. Ma anche queſti due eſtremi vicendevolmente ſi ajutano l'uno l'altro a farſi conoſcere; perchè io non poſſo ſapere, ſe una corda qualunque ſia la prima della ſcala, a cui il concento appartiene, ſe non ho udito innanzi nella melodia, o ſe di preſente non odo ſopra di quella nel Contrappunto la ſua quinta.

Vi-

(a) *Aut.* Del numero, e delle miſure delle Corde Muſiche, e loro corriſpondenze §. 74. 75. 76.

Vicendevolmente io non conoſcerò, ſe una corda qualunque ſia quinta, ſe l'orecchio mio non la riferiſce ad un'altra, che ſia la prima. Tolta via una tale relazione io di neceſſità mi rimarrei ſempre ambiguo; perchè qualunque delle corde può tenere qualunque luogo. La relazione ſola dell' una corda all' altra mi fa attualmente conoſcere il luogo, che eſſe tengono di fatto, e per conſeguente l'officio, e il valore di ciaſcuna. Ora le corde di tutta la ſcala fanno colla prima di eſſa la ſomma maggiore poſſibile delle più perfette conſonanze; e per queſto l'*Ut* prevale alquanto al *Sol*. Ma le corde medeſime anche ottimamente tutte riſpondono al *Sol*; d'onde avviene, che il più facile, e più naturale paſſaggio di tuono a tuono, che ſi ſuol fare, è dalla prima alla quinta; anzi

anzi dirò pure, che generalmente, e quasi necessariamente si fa in qualsivoglia buona cantilena. Ecco dunque discoperta la seconda condizione, che noi andavamo cercando. Qualunque sia la corda, in cui il compositore voglia fermarsi, siccome in base primaria, egli sarà necessario, che insieme con quella, ovvero innanzi a quella, facciasi sentire la sua quinta; perchè questo è il modo, in cui solo si può manifestare, che quella sia la base stabile, e primaria del concento. Molto giovano all'istesso effetto la seconda, e la settima, le quali pare che distolgano la fantasía di chi ascolta dalla base, che il compositore abbandona, e a quella il chiamino, a cui il compositore istesso si reca. Nondimeno alla totale dichiarazione della base quelle due corde non bastano; l'indizio della

quinta nell' armonía assolutamente è necessario. Apparisce di quì la cagione, perchè tanto frequentemente si usino nelle composizioni di qualunque genere, e singolarmente nella parte del basso, i due salti di quarta in su, e quinta in giù; e per contrario di quinta in su, e quarta in giù. Il primo modo di procedere (il quale chiaramente appaga più l'orecchio, perchè con esso l'armonía ritorna alla prima voce, cioè alla sua origine) ci fa conoscere, che il concento passa dalla corda *Sol* alla corda *Ut*, siccome a base primaria. E il secondo (che alquanto meno ci appaga, perchè con esso l'armonía si và allontanando dal suo principio, e ci tiene tuttavia alquanto sospesi) ci fa sentire, che l'armonía trapassa dall' *Ut* al *Sol* pur come a base primaria. Tanto nell' un progresso, quanto nell'

nell' altro assai manifestamente si conosce, che mutasi la fondamentale. In un caso abbandonando una data corda qualunque, considerata come prima, passiamo ad un' altra, che pigliasi per sua quinta. Nell' altro caso, lasciando una corda considerata da noi come quinta, passiamo alla prima, che alla quinta stessa si riferisce. Sono dunque due le condizioni, che concorrono a dichiarare la base primaria nell' atto, che suona; una la collocazione nella parte più grave, che ad essa è comune colla secondaria. L'altra non comune, e sua propria, ed è la relazione della quinta, che le precede, o che l'accompagna. Poste le quali due condizioni non più l'orecchio confonde quella corda con qualunque delle altre. Essa è pur sempre la base principale, ed ultima del concento, e per tale si

fa

fa conoſcere, infinchè all' iſteſſo modo un' altra non le ſia ſoſtituita. Da indi in poi quella corda più non ſuona, e tuttavia ſi preſuppone, che ſuoni. Più non tiene il più baſſo luogo, e tuttavia ad eſſa tutte l'altre corde ſi riferiſcono; e da eſſa tutte numerandoſi prendono il nome, e il valore loro proprio, come ſe pure nel più baſſo luogo ſi ritrovaſſe. La ſerie delle baſi ſecondarie, cioè le note del baſſo continuo, aſcendono, e diſcendono ſopra, e ſotto di quella; nondimeno a chi aſcolta ſempre è chiaro, che tutte a quella ſervono. Ciaſcuna delle baſi ſecondarie comanda alle corde, che ſoſtiene ſopra di ſe, cioè aſſegna a ciaſcheduna le proporzioni loro proprie, ſecondo le relazioni, che ſeco hanno. Ma eſſe, e tutte quelle corde inſieme, ſervono all' iſteſſa baſe pri-

ma-

maria ; a quella tutte ubbidiſcono ; e per tal modo tutta la varietà delle armoniche voci alla unità è ridotta . Nè qui dubiti alcuno , che io ſteſſo alla fine contro quello , che ho detto, venga a concedere , che le voci vere , e che ſi aſcoltano, ad una voce non vera , la quale non ſi aſcolta, ma ſi immagina, poſſano riferirſi . Io queſto concederei , ſe la baſe primaria del concento , la quale tuttavia è baſe , quantunque più non ſuoni , non ci foſſe entrata nella memoria per la via dell' orecchio . Ma avendola noi innanzi avuta nel ſenſo , e dal ſenſo ricevutala poi nella memoria ſotto le condizioni , che abbiamo dette , le quali da ogni altra la ci fanno diſtinguere , non più quella voce nè dee , nè può in alcun modo eſſere conſiderata come immaginaria . Eſſa è voce vera , e affatto propria del canto,

ch' io ascolto, non già punto immaginaria; come immaginarie non sono le parole tutte di un discorso, che altri mi fa; non pure la parola, ch'io odo di presente, ma tutte quelle, che sono già ite innanzi, e più nell' orecchio non mi suonano; tra le quali è forse la più necessaria, cioè quella, che tutte insieme le congiunge; e così fa che ciascuna concorra alla significazione del pensiero, che esse unitamente mi rappresentano.

Natura del Basso fondamentale.

Entriamo quì nel discorso del Basso detto fondamentale, che abbiamo ricordato poco innanzi. Noi così condurremo la dottrina delle basi al suo ultimo termine, e meglio insieme comprenderemo, quanto imperfetto sia in ogni sua parte il novello sistema de' rivolti. Del basso fondamentale molti in questo secolo molte cose hanno scritto, ma non

non molto felicemente ; laonde la materia è tuttavia piena di bujo, e di dubbiezze. Tentiamo noi al presente di darle chiarezza, se ci sia possibile, e incominciamo dal definire. La definizione è necessaria a chi ascolta, acciocchè possa intendere con facilità ; e molto più a chi parla, acciocchè non vada errando, nè inutilmente affatichi se, ed altrui.

Io chiamo *basso fondamentale il più profondo, e semplice basso, che regga l'armonia sopra di se*. In quanto è il basso più *profondo* potrà concepirsi come il basso del basso continuo. Inquanto è il più *semplice* non dovrà avere, che il minimo numero possibile di note, cioè a dire, le sole note necessarie. Dovranno altresì quelle poche voci essere replicate in modo, che marchino perfettamente la misura, e la spe-

ſpezie delle battute ; perchè il baſ-
ſo , che ſoſtiene l'armonía, dee al-
tresì regolare il movimento della
cantilena , ſiccome è coſa paleſe per
ſe medeſima, comecchè la più par-
te a queſto non badi . Poſto ciò io
dico , che eſſendo aſſolutamente
neceſſarie all' armonia le baſi pri-
marie del canto, dovranno tutte
queſte ritrovarſi ſenza dubbio nel
baſſo fondamentale . Eſſo adunque
ſarà per queſta prima ragione una
ſerie di corde , che tutte portano il
nome o di *Ut* , o di *Sol* (da che
abbiamo oſſervato , che tanto l'*Ut* ,
quanto il *Sol* è baſe primaria) le qua-
li corde andranno di mano in mano
mutandoſi , ſecondochè la cantile-
na ſuperiore va trapaſſando da tuo-
no a tuono . Ma a ben paſſare dall'
uno all' altro tuono è neceſſaria an-
cora una corda com[illegible] ad amendue
i tuoni , la qual[illegible]netta ; e
[illegible] noi

noi pure abbiamo innanzi avvertito, che la prima corda della ſcala guida alla quinta, e vicendevolmente la quinta guida alla prima per la manifeſta, e ſenſibiliſſima relazione, che hanno infra ſe i due eſtremi dell' armonía. Suppoſto adunque, che la ſerie delle baſi primarie formiſi tutta di note, che ci rappreſentino l'*Ut*, la corda comune, che ſervirà al paſſaggio dall' uno all' altro *Ut*, ſarà un *Sol*, cioè a dire, ſarà ſempre una corda, che potrà portare queſto nome, non già riſpetto all' *Ut* antecedente, ma riſpetto al ſeguente; perchè in verſo di queſto ſarà ſempre una giuſta quinta, qualunque ſia il nome, o il numero che eſſa tenga verſo l'antecedente, che potrà variare di molto. Supponendo per contrario, che il baſſo fond[illegible]ntale, o dire vogliamo la ſer[illegible]le baſi primarie,

ſia

ſia tutta formata di note, che rappreſentino il *Sol*, la corda comune, e intermedia, ſarà ſempre uno *Ut*; il che vuolſi intendere nell' iſteſſo modo, e ſotto le iſteſſe condizioni, ſotto le quali abbiamo detto nella ſuppoſizione ſuperiore, che la corda intermedia ſarà ſempre un *Sol*. Queſte, quanto alla ſoſtanza, ſaranno le corde, che formeranno il baſſo fondamentale; le quali come ognun vede, volendole noi conſiderare rispetto all' offizio, che fanno, non ſono veramente più che due corde ſole della ſcala. Ma conſiderandole materialmente ſecondo il nome, o la lettera, che le ſegna, potranno eſſere molte, e varie; tantochè chi prendeſſe a conſiderare un tal baſſo fondamentale ſcritto in carta, e non foſſe iſtruito della ſua regola, agevolmente rimarrebbe perſuaſo, che tutte le corde della ſcala vi

possano entrare, e di fatto vi entrino, sebben forse l'una alquanto più spesso, che l'altra. E trovandosi confuso da quella moltitudine, e varietà di corde, non potrebbe pervenire a conoscere la sua vera natura. Ho parlato delle corde, le quali formano il basso fondamentale, quanto alla sostanza. Quanto al modo due cose sono da notare; la prima si è, che le basi primarie o sieno l'*Ut*, o sieno il *Sol*, quando si mutano, debbono generalmente venire in battere, non in levare; e ciò perchè la regola, e il tempo richiede, che la mutazione di tuono facciasi nella sua parte più sensibile, non nella meno. La seconda si è, che i salti, che a mano a mano si fanno dalle basi primarie alla corda comune, ed intermedia, o dir vogliamo alla *guida* (perchè tal nome molto bene conviene all'

offi-

offizio, che essa fa) e vicendevolmente dalla *guida* alla nuova base primaria del tuono, che succede, non dovranno mai essere sproporzionati, cioè contenere alcuno degli intervalli dissonanti, che si proibiscono. Perchè il basso, che sostiene tutta l'armonía delle voci contemporanee, non è disobbligato dalle leggi dell' armonia successiva, alle quali anche ubbidisce ciascuna delle altre parti. Tali condizioni non mai mancheranno al basso fondamentale, se il progresso della cantilena superiore sarà regolare; cioè a dire, se irregolarmente non si trasporterà da tuono a tuono, trapassando senza toccare i debiti mezzi, a tuoni rimotissimi, e in nessun modo subordinati al precedente. In altro caso ad una licenziosa, e affatto irregolare cantilena non potrà mai sottoporsi un buono, e ben

regolato basso fondamentale ; della cui natura parmi oggi mai aver detto tutto quello, che bisognava. Un basso più semplice di questo, che io ho rappresentato, non può immaginarsi ; perchè non contiene, che le corde assolutamente necessarie, la *base primaria* di ogni tuono, e *la guida* dall' un tuono all' altro. Altrettanto è facile a comprendersi, che sia il più profondo possibile. I musici compositori hanno la fantasía piena di suoni giusti, e relativi l'uno all' altro. Quindi avviene, che dato un progresso qualunque di note, facilissimamente immaginano altre note superiori, o inferiori, che a quelle rispondano. E questa facilità è quella, che gli rende idonei a comporre. Ma studj chi vuole: Non potrà mai sottoporre o alle basi primarie, o alle note comuni, che

ſervono di paſſaggio, altre note, che egualmente bene ſoſtengano l'armonia, ſe non ſe le loro ottave. Ma il procedere in queſto caſo di ottava in ottava, non è procedere, ma ſtare. Il deſcritto baſſo adunque come è il più ſemplice, poſſibile, così anche è il più profondo fuori d'ogni dubitazione. Eſſo dunque sarà il vero baſſo fondamentale. Della cui utilità non è da omettere, che potrà eſſo in pratica eſſer giovevole ad un novello compoſitore nell'atto, che ſcrive, per avvertire il progreſſo di tuono a tuono, o anche nella eſecuzione ad una mano di giovani, che abbiano biſogno di eſſere ajutati per bene intonare, e ben procedere in tempo, ma non più oltre; perchè la ripetizione continua delle voci iſteſſe, offende l'orecchio, e ſarebbe del tutto ſuperflua; perchè le *baſi pri*-

marie mai non mancano nel basso continuo, e le voci intermedie, cioè le *guide*, se nel basso continuo non si odono, odonsi nelle parti superiori, e tanto basta. Intorno alla superfluità del basso fondamentale nella esecuzione, generalmente quelli, che ne parlano, concordi sono, ma differiscono assaissimo in tutto il resto. Assai lungamente ne ragionano. Molte, e molte regole assegnano, nè ancora alla fine si tengono sicuri di aver detto quanto basta. Il Sig. Rousseau tra gli altri conchiude il discorso in questo modo: „ ne croyons pas que la Basse, „ qui est le guide, e le soutien de „ l'Harmonie, l'ame &, pour ainsi „ dire, l'interprète du Chant, se „ borne à des règles si simples; „ il y en a d'autres qui naisent „ d'un principe plus sur, & plus „ radical, principe fécond, mais, „ ca-

„ caché, qui a été ſenti par tous
„ les Artiſtes de génie, ſans avoir
„ eté développé par perſonne. Je
„ penſe en avoir jetté le germe dans
„ ma lettre ſur le Muſique Fran-
„ çoiſe. “ Ma coteſto germe, che
egli ci dice contenerſi nella ſua
lettera, ſarà eſſo il vero? E quanto
ſpazio di tempo dovremo noi aſpet-
tare avantichè ſi ſpieghi, e ci ſi
dia in tutto a conoſcere? In verità
o il baſſo fondamentale è tutt' altra
coſa, che io non ho immaginato;
o certo la ſua natura non è punto
miſteriosa (a), come dalle coſe dette
ognuno potrà raccogliere.

Par-

(a) Anche gli antichi Teorici hanno ſcritto con mi-ſterio; e perciò i libri di molti ſono pieni di numeri, e voti di muſica; nè abbaſtanza ſi può lodare la ſaggia ammonizione del Sig. D'Alembert il qual dice (prefazione agli Elementi di Muſica. Lione 1766.) *non imitiamo que' Muſici, che credendoſi Geometri, o que' Geometri, che credendoſi d'eſſer Muſici, ammaſſano numeri ſopra numeri, immaginandoſi forſe, che queſt' apparato ſia neceſſario all' arte. La brama di dare alle*

ſue

Si risolve la proposta questione della proibizione delle Quinte.

Parmi di avere mandato innanzi tutto ciò, che era necessario, acciocchè il discorso, che mi rimane a fare, sia a tutti chiarissimo, e non paja essere fondato in arena. Verrò dunque oggi mai a pagare le mie promesse, incominciando da quello, di

sue produzioni un' aspetto scientifico, impone solamente agli ignoranti, e non serve che a rendere i loro trattati più oscuri, e meno instruttivi. Un recentissimo Scrittore (il quale per altro nella pratica è stato a ragione in questi tempi molto celebre) ha voluto procedere per l'antica via; e di più insulta all' avviso del dottissimo Filosofo, e Matematico dicendo: *scherzi per tanto a suo talento quel bello spirito: se ne faccia pure scudo il pratico Professore: e se ne formi scimitarra quel tal Matematico per tutto distruggere, e far della Musica un Caos; mentre noi seguendo le traccie di Claudio Tolomeo, di Severino Boezio, e d'altri simili Autori, ci adopereremo a stabilire, ed a conservar la Musica nel suo diritto di scienza Matematica.* Io vorrei, che l' Illustre Autore avesse preso altro cammino, che ben poteva, e sapeva; e che da queste parole, con troppo confidenza dette, si fosse astenuto. Certamente la Musica, cioè la sua prima parte l'Acustica, appartiene alla Matematica, secondo che io penso; ma se noi non vorremo incominciare troppo di lontano, e ci contenteremo di esprimere le vere misure delle corde, e delle voci, e le vere proporzioni delle consonanze, ben pochi numeri ci basteranno.

di che V. S. Rivma mi ha richiesto, e discendendo poi alle altre cose, alle quali mi son' io obbligato volontariamente.

Posto il caso, che all' orecchio mio vengano di seguito due Quinte ascendenti, o discendenti per moto retto, l'una appresso dell' altra, cioè come dicono di grado, io avrò quivi udito due volte nella parte bassa l'*Ut*, e altrettante volte il *Sol* nella parte superiore. L'orecchio mio adunque, per le ragioni sopra esposte, non potrà dubitare di avere ascoltata la base primaria del concento, cioè quella corda, alla quale tutte le altre, che il concento formano, debbonsi riferire. Ma questa base primaria quale sarà delle due corde gravi, che io ho udito? L'una, e l'altra parimenti mi rappresentano l'*Ut*. Sarà dunque la prima, o la seconda? Di necessità

io mi rimango ambiguo ; perchè non ho alcuna ragione ſufficiente , per cui io debba riferire la ſeconda corda alla prima, o per contrario la prima alla ſeconda. Amendue quelle corde hanno il medeſimo vantaggio , e quanto alla collocazione nella parte grave , e quanto alla corriſpondenza manifeſta, che tengono colla quinta loro propria , cioè a dire, coll' altro eſtremo dell' armonía , che ſtabiliſce , e dichiara la baſe del concento . Così neſſuna delle due corde è vinta , neſſuna è víncitrice. Potrebbemi dire alcuno , che io debbo riferire il ſecondo *Ut* al primo, perchè il ſuono del primo ha già preoccupato il mio orecchio . Ma con egual ragione mi dirà un'altro , che il primo *Ut* deeſi riferire al ſecondo , perchè ſtando tutte le altre coſe pari , la ſenſazione preſente, come più viva, è da

è da antiporſi alla paſſata. La ſoſpenſione adunque non ſi toglie; ed io pure ambiguo, indeterminato, pendente, mi ritrovo tra due differenti corde, ciaſcuna delle quali, ſenza differenza alcuna, può eſſere conſiderata come baſe primaria. Ora potrà egli ammetterſi nell' armonía così fatta duplicità della baſe? Nè V. S., nè qualunque altro intelligente conſentirà. Queſta è coſa affatto contraria alla natura, ed eſſenza dell' armonía. Ecco adunque la ragione vera, che noi andiamo cercando. Le due Quinte ſucceſſive nell' armonía non poſſono ammetterſi; perchè ammettere non ſi poſſono due baſi a un tempo. Queſta ragione non è fiſica; e fiſica non eſſendo nè tampoco ricercare ſi dovea o nel ſuono delle corde ſteſſe, o nella troppo dolcezza, o nella poca varietà, o

nella

nella memoria dei differenti accordi, che per quelle in noi si risvegliono. Questa ancora non è matematica; onde non si dovea similmente ricercare nella misura delle corde istesse, o nella vicendevolezza de' rapporti loro. Essa è metafisica, e sta nella forma propria del concento, alla quale la unità della base è necessaria. Se altrimenti fosse, non sarebbe l'armonia, come gli antichi l'hanno definita, una concorde discordia di voci differenti. Anche appellare non si potrebbe l'arte musica, come con significazione più efficace, e più profonda nelle sacre Lettere si appella *Studium pulchritudinis* (a); da che egli è certo, che la unità è la forma propria della bellezza. Così la definisce Agostino *forma pulchritudinis est uni-*

(a) *Eccl. cap. XLIV.*

unitas, nè da lui in queſto i buoni metafiſici hanno potuto allontanarſi. Io ben ſo, che alquanti de' moderni filoſofi non ſono punto amici delle ragioni metafiſiche, e van dicendo, che tali ragioni altro non ſono, che parole. Ma i più ſavj non hanno portato mai, nè oggi portano tale opinione; anzi tutti altamente apprezzano la Metafiſica, come madre univerſale di ogni ſcienza; trà quali il Sig. Franceſco Maria Zanotti uno de' più recenti, e inſieme de' più grandi, inſigni, e famoſi, apertamente aſſeriſce, che *tutte le ſcienze hanno tolto i loro principj dalla Metafiſica, nè ſi tengono certe, e ſicure, ſe non quanto ſeguono quelli* (a). Sarà dunque della ſcienza armonica quello, che è di tutte l'altre ſcienze; e le ſue leggi fondamentali deri-

(a) Della forza de' corpi. *Dial. III.*

rivare ſi dovranno dalla metafiſica conſiderazione della forma aſtratta dell' armonía iſteſſa. Anzi chiunque reputa, che i metafiſici ci ingannino, nè altro ci porgano mai, che inutili diſtinzioni di parole, conſideri il preſente caſo; e chiaramente vedrà, che l'avere una baſe ſola, e l'averne due non è una coſa iſteſſa, nè già queſto è un vano, e inutile divario di parole.

Diſpiacciono adunque le Quinte ogni volta che ſi replichino, l'una appreſſo dell' altra, per la ambiguità, e ſoſpenſione, in cui ci laſciano; nè della forza di così fatta ragione parmi, che alcuno poſſa dubitare. Ma ſe tuttavia foſſe alcuno, che ne dubitaſſe, egli potrà convincerſi oſſervando, che le Quinte iſteſſe non più vengono moleſte all' orecchio, e liberamente uſare ſi poſſono, anzi da molti ſi uſano,

ogni

ogni qualvolta introducansi nell' armonia sotto tali condizioni, che non producano ambiguità intorno alla vera base del concento. Questo in tre casi appunto, secondochè la memoria mi porge, può avvenire, ed avviene. *Primo*, quando le Quinte si comprendono tra le parti di mezzo, non tra le due estreme. *Secondo*, quando la Quinta, che si fa col basso, è coperta dalla Sesta. *Terzo*, quando le due Quinte sono poste in modo, che la prima Quinta compisce un periodo, e la seconda Quinta ad un altro periodo dà principio. Questo terzo caso è molto raro; ma chi vuole ne potrà avere l'esempio in un Autore gravissimo, cioè nel quinto de' Salmi Marcelliani, il qual comincia: *Le voci querule*. In questo più d'una volta compiendosi il periodo armonico, e insieme coll' armonico il poetico,

 cioè

cioè la ſtanza di quel metro, in una corda; il baſſo ſubito aſcende un grado, e in quella ſeconda corda, come in tuono ſuo proprio, ſi dà principio all' altro periodo armonico, e all' altra ſtanza. Quivi l'accompagnatore attribuendo la Terza, e la Quinta di ſeguito all' una e all' altra nota del baſſo, non ſente moleſtia alcuna. Anzi come il paſſo è nuovo, e bene opportuno a quel luogo, così anche diletta aſſai. In ciaſcuno de' tre caſi numerati non poſſono le due Quinte rendere dubbioſa la vera baſe del concento. Non nel primo; perchè la vera baſe dee eſſere collocata nella parte infima, ſecondochè già abbiamo detto. Però neſſuna delle parti intermedie, che formino Quinta intra ſe, può eſſere conſiderata come baſe. Non nel ſecondo, perchè eſſendo quivi la Quinta coper-

ta

ta dalla Sesta, non può quella consonanza farsi abbastanza distinguere. Molto più della Quinta è quivi sensibile la Sesta, perchè le parti estreme sono quelle, che più colpiscono l'orecchio, e a cui si volge la maggiore attenzione. Di più le due corde prossime, cioè Sesta, e Quinta, fanno intra se dissonanza, cioè come dicesi acciaccatura; e l'effetto dell' acciaccatura è una certa sospensione, e dubbiezza di suono, la quale ci fa aspettare la risoluzione; cosa affatto contraria alla dichiarazione attuale di una nuova base. Nel terzo caso finalmente le due Quinte non rendono incerta la base, perchè nessuno può dubitare, che la nota, in cui si compisce, e quella, in cui si comincia l'armonía, non sieno le basi vere dell' armonía istessa. L'una, e l'altra è vera base, e come

tale ciaſcuna ha la ſua Quinta, nè vicendevolmente poſſono renderſi ambigue; perchè vicendevolmente l'una all' altra non ſi riferiſce, nè ſi dee riferire. Appariſce adunque colla maggiore chiarezza, che altri poſſa deſiderare, che l'ambiguità della baſe è la vera, ed unica cagione, per la quale le Quinte replicate ci diſpiacciono; perchè tolta, che ſia l'ambiguità, le Quinte iſteſſe più non diſpiacciono.

Moderazione neceſſaria nel giudicare delle Quinte ſucceſſive.

Le Quinte ſucceſſive tra le parti intermedie non rade volte uſate ſi trovano nelle più eccellenti compoſizioni degli antichi; e i maeſtri generalmente non le difendono, ma ſcuſare le ſogliono come errori, in cui di leggieri può incorrere ogni più diligente ſcrittore ſenza avvederſene. Negli altri due caſi più facilmente induconſi a difenderle. A me pare, che difen-

fendere ſi debbano, e non iſcuſare in tutti e tre; perchè in neſſuno di eſſi le Quinte producono ambiguità, nè però ſono errori. Ben ſono aperti errori, e da non poterſi difendere negli altri caſi tutti, dove la producono. Non per tanto non laſcerò io d'avvertire, che la perfezion muſicale non dipende dalla eſatta oſſervanza d'una legge ſola dell' arte, e molto meno di queſta; la quale, comecchè ſia principaliſſima, aſſai agevolmente con due note, poſte, o non poſte in tal modo, e ſi viola, e ſi adempie. Buoni, e giuſti giudici non ſono dunque certuni, i quali, venendo loro alle mani alcuna celebre compoſizione, vanno in quella ricercando con acuto ſguardo le Quinte ſucceſſive; e ſe per ſorte in alcun luogo le trovano, ſubitamente condannano, e diſprezzano la compo-

fizione, e il compositore, niente considerando la bellezza, e la novità de' pensieri, niente la regolarità, e l'artifizio della condotta, niente la eleganza, e la chiarezza delle cantilene, l'unità del disegno, la forza dell' espressione, la convenevolezza del costume. Le quali doti bellissime, e splendidissime, avendo essi innanzi degli occhi, io non so intendere, come da tanta luce non si rimangano abbagliati, e possano tuttavia vedere così minuta cosa, come sono due note in centomila, che bene non rispondono alla regola. Che diremmo noi d'un Poeta, che giudicando all' istesso modo d'alcuna nobile composizione poetica, niente curasse la sublimità de' pensieri, e l'eleganza dello stile, e unicamente ricercasse la esatezza della versificazione? Noi diremmo, e diremmo

a ra-

a ragione, che egli è ben fornito degli occhi della fronte, ma di quelli della mente affatto è cieco: E forse potrebbe egli in altro modo meglio, che in questo, assicurarci d'essere ignaro affatto dell' arte, di cui si fa giudice? Altrettanto fanno nella musica questi diligentissimi ricercatori delle Quinte, i quali io non vorrei, che più animosi si rendessero per le cose da me dette in confermazione del precetto. Una bella composizion musicale, dove occorrono le due Quinte tra le parti estreme, con un tratto di penna si correggerà. Ma una composizione ignobile, e meschina, dove accuratamente il divieto sia osservato, migliorare non si potrebbe, se tutta non si mutasse. E verisimilmente questo ancora non basterà; non essendo forse possibile all' autore istesso di farne

una migliore, se egli medesimo innanzi non si muta, e del tutto si rifonde. Mostrinsi adunque in avvenire più benigni; o se loro piace esser rigidi, a tutte le prerogative, a tutti i pregi, a tutte le virtù, a tutte le vaghezze istendano la considerazione; della osservanza d'una legge sola non contentinsi.

E quanto al divieto delle Quinte, secondo il giudizio mio, nulla più oltre a dire mi rimane. Passiamo adunque a quella parte del discorso, alla quale il detto del Sig. Quantz ci ha invitati. Egli afferma, che la fuga delle Quinte è forse l'unica regola direttrice de' Contrappuntisti moderni. Se ciò è il vero, e nondimeno i moderni Contrappunti viziosi tutti non sono, convien dire, che osservandosi quella legge, altre molte insieme se ne osservino. Ora egli è così veramente per la

ne-

necessaria connessione, che hanno le une colle altre. Ma noi alquanto più oltre spingeremo le nostre considerazioni. Richiameremo ad esame le più comuni, e più certe regole del Contrappunto (non ardisco dir tutte, che sarebbe troppo lunga opera, nè da tanto io mi tengo, che speri di potere io solo risolvere tutti i nodi) e a mano a mano andremo osservando, come quelle traggano origine dal principio medesimo, d'onde nasce il divieto delle Quinte; cioè a dire, dalla unità della base, che alla forma, ed essenza dell' armonía è necessaria. Tanto è fecondo nella Musica quel principio; e tanto è il vero, che alle leggi astratte, e generali della metafisica, come tutte le altre scienze, così anche la Musica è sottoposta.

Pri-

Ragione della legge fondamentale dei tre moti.

Primo: Dalla unità della base, che vuol essere manifestissima, discendono le regole generali dei tre moti *retto*, *obliquo*, e *contrario*, cioè quelle, che senza controversia alcuna sono il primo fondamento d'ogni lavoro musicale. Il dotto, e dabbene Fux con quella sua aurea simplicità pronuncia che da esse pendono *Lex*, *& prophetæ*. Pone il medesimo Fux distintamente quattro leggi; ma veracemente tutte e quattro in una sola si ristringono, se noi diremo, che *da consonante perfetta, o imperfetta, alla perfetta possono le parti passare per qualunque dei tre moti; ma dalla consonante perfetta, o imperfetta alla perfetta, necessario è, che le parti passino o col moto obliquo, o col contrario*. Certamente le parti non formano mai perfette consonanze infra loro, se non quando il loro basso è la vera base primaria,

ria,

ria, ovvero almeno quando la base secondaria fa per un momento le veci della primaria. A questo che io dico, che la base secondaria ci rappresenta alcuna volta la primaria, e fa le sue veci, sebbene per poco, io procedendo darò lume in luogo più opportuno. Per ora basta avvertire, che l'accordo, che immediatamente precede al perfetto, e quello, che immediatamente lo seguita, dee necessariamente essere imperfetto; acciocchè l'ascoltatore non oda mai, o non s'immagini di udire due basi primarie l'una appresso dell'altra. Comanda adunque la legge, che le parti accostandosi al perfetto accordo *movansi con moto obliquo*, o *contrario*, perchè ciò posto non sarà mai possibile una successione di Quinte; cioè di quella perfetta consonanza, che veramente determina, e dichiara la base del

con-

concento. Perchè in quanto alla *Ottava*, che è l'altra consonanza, che perfetta si chiama, egli non è dubbio, che senza offesa alcuna dell' orecchio se ne possono fare cento, e mille l'una dopo dell' altra; come avviene dovunque le Ottave si contano per unisoni. Laonde allora solamente è necessario, che le parti eziandio alla Ottava si accostino per moto obliquo, e contrario, quando essa forma perfetto accordo insieme con la Quinta; e contandosi per una parte essenziale d'una specie data di Contrappunto di tre, di quattro, o di più voci, non può aversi per un semplice raddoppiamento d'un' altra voce qualunque; nel qual caso anche l'Ottava veramente concorre a dichiarare il basso come la Quinta fa; non però mai con altrettanta forza, e certezza, come in esperienza sentia-

tiamo, che fa la Quinta. Oſſervandoſi adunque nel Contrappunto quelle leggi, o dir piuttoſto vogliamo quella legge generaliſſima, che i maeſtri hanno preſcritto a tutte le parti, che cantano, quanto allo ſtare, ed al moverſi; neſſuno mai degli aſcoltatori potrà dubitare, ſe il baſſo, che attualmente ſi fa loro ſentire, tenga luogo di baſe primaria, o no; perchè il baſſo, che ſarà tale non ſolo porterà ſopra di ſe il perfetto accordo, ma ſuccederà ſempre ad un altro accordo, che avrà alcuna corda meno perfetta, e perciò paleſemente non ſarà tale. Queſto è l'effetto, e queſta è la ragione, in cui la legge de' tre moti è fondata; alla quale nondimeno aggiugneſi un'altro comodo tanto grande, che non è da paſſare ſotto ſilenzio; e queſto ſi è, che occorrendo quaſi ſempre i perfetti accor-

di

di in battere, ſeguita, che gli accordi imperfetti, che gli precedono, e che gli ſeguono, faccianſi in levare; il che rende più ſenſibile all' orecchio la miſura del tempo, e la ſpezie propria della battuta: coſa, che nella muſica vuolſi conſiderar aſſaiſſimo; perchè forſe la metà del diletto dell' armonía naſce dalla perfezione delle conſonanze; l'altra metà naſce dall' eſattezza, con che il tempo ſi miſura, e fa ſentire.

Ragioni dell' accompagnamento della prima ſcala muſicale.

Secondo. Deriva dal principio iſteſſo, o per meglio dire può derivarſi una dottrina utiliſſima, e già da gran tempo deſiderata dagli ſtudioſi di muſica; cioè la ragione delle comuni regole degli accompagnamenti delle ſcale. Sono queſte regole un tardo parto della lunga eſperienza; che già non furono eſſe diſcoperte da' teorici con alcuna ſottile ſpeculazione. E di tanto mo-

momento ſono nella muſica, che la più ſemplice, e la più pura armonía, la più dilettevole, la più coſtante, e più univerſale, in quelle tutta ſi racchiude; come i più ſaggi concordemente ſenza alcuna dubitazione concederanno. Ora, poichè fortunatamente quelle regole tanto neceſſarie ſono ſtate trovate, ecco come a me ſembra, che noi dobbiamo diſcorrere intorno ad eſſe a fine di renderne ragione. La *Prima*, e la *Quinta* corda della ſcala, ſecondo che abbiamo detto, ſono i due *eſtremi dell' armonía*, e conſiderare ſi vogliono amendue come baſi primarie. Lo ſteſſo ſenza dubitazione dee affermarſi della *Ottava*; perchè in eſſa ricomincia un' ordine ſimile all' antecedente, e non è, che una replica della prima. A ciaſcuna di queſte tre corde adunque, ſiccome a baſi primarie, ſi dovrà ap-

appropiare la Quinta, che le dia a
conoſcere per tali. Volendoſi poi
aggiungere ad eſſe una terza voce
per pienezza maggiore del concen-
to, non ſi potrà dar loro alcuna
conſonanza, che ſia più acuta della
Quinta, ſalvo che l'Ottava; la
quale eſſendo perfetta conſonanza,
e come abbiamo detto una replica
della prima, ottimamente concorre
inſieme colla Quinta a far l'effetto
medeſimo, cioè a dichiarare la ba-
ſe. Chi toccaſſe o la Seſta, o la
ſettima, che ſono ſuperiori alla
Quinta, oſcurerebbe la baſe iſteſſa;
perchè le parti eſtreme ſono le più
ſenſibili all' orecchio; e così quella
Seſta, o quella Settima impedireb-
be in parte l'effetto proprio della
Quinta. Neſſuna conſonanza dun-
que più acuta della Quinta potrà
uſarſi, fuorichè la ſola Ottava. Bene
potrà uſarſene alcuna meno acuta.

Ma

Ma questa non potrà essere, nè la Seconda, che fa acciaccatura colla Prima, nè la Quarta, che fa acciaccatura colla Quinta. L'*acciaccatura* al modo delle dissonanze richiede risoluzione, e però non può aver luogo, dove la cantilena, e l'armonía si compisce, e si riposa sopra la propria base. Resta dunque, che la sola Terza corda in tal caso ci sia lecito di usare. Come queste sono ottime ragioni, e facilmente ciascuno le può comprendere per vere, così perfettamente concordano colla pratica, la quale assegna alle tre corde nominate l'accompagnamento di Terza, Quinta, Ottava. Bene è quì da avvertire, che essendo la composizione di tre parti sole, meglio le si darà compimento colla Ottava, che colla Terza, perchè l'armonía dell' Ottava è più dolce, e più semplice; laonde, come tale

eſſa è più atta rappreſentare il riposo del canto , che è pervenuto al ſuo termine .

Paſſiamo a conſiderare l'accompagnamento , che la pratica iſteſſa attribuiſce alla corda *Settima* , che procede alla Ottava , e alla *Quarta* , che ſimilmente procede alla Quinta ; il qual accompagnamento ſuol eſſere per amendue di Quinta , e Seſta . Conſiderando noi l'officio , che queſte due corde hanno nell' armonía con aſſai proprio nome , come a me ſembra , appellare le potremo *preparatorie* , perchè la Settima prepara , e conduce l'orecchio al tuono dell' Ottava , e altrettanto fa la Quarta conducendolo al tuono della Quinta , quando la cantilena infino a quella pervenga . Queſte due corde adunque , come tali aſſai convenevolmente portano l'accompagnamento , che è detto , di Quin-

ta ,

ta, e Sesta, il quale in primo luogo formando acciaccatura sospende l'aspettazione dell' orecchio, e colla ambiguità sua propria distrae la memoria dell' uditore dalla base antecedente, con cui non ha, che un rimoto rapporto, e lo fa aspettare la seguente. In secondo luogo la *Sesta* di quello accordo stando ferma cangiasi nella Quinta del basso susseguente; e così lo fa riconoscere come base primaria, secondo che bisognava. Ecco come l'accordo attribuito dalla pratica alle due corde preparatorie è sommamente ragionevole; perchè ottimamente seconda, ed adempie l'officio, che è loro proprio, così rispetto al tuono, che si lascia, come rispetto all' altro, che si prende.

Per le cose già dette io non credo, che alcuno dubiterà, che la *Quinta* corda della scala, cioè la

voce *Sol*, debbasi considerare come vera base primaria. Ma chi ne dubitasse, attenda in questo luogo alla seguente considerazione. Accompagnando la scala di C con terza maggiore nell' ascendere non si adoperano, che le corde proprie dello stesso C; le quali non hanno mai nè bimolli, nè diesis. Ma ritornando indietro dalla Ottava, usasi la corda F diesis, che è corda affatto straniera al tuono fondamentale C. Per qual ragione diremo, che si faccia tale cambiamento? Certo non per altra ragione, se non perchè l'orecchio ascoltando la corda Quinta, cioè il G, dimenticasi della Prima, nè più a quella riferisce le corde intermedie, ma bene a questa; perciò divien necessaria la corda F diesis, come innanzi era necessaria la corda F naturale. E perchè lo stesso avviene generalmente

in-

in tutte le ſcale (parlo delle maggiori, le quali eſſendo più coſtanti, ſono anche più idonee a darci un chiaro eſempio del fatto) ſeguita, che nel diſcendere ſempre ſi uſi una corda nuova; e queſta è ſempre la *Settima giuſta* del tuono, che ſi prende, cioè del tuono della Quinta; e la *Quarta falſa* di quello, che ſi abbandona, cioè del tuono della Prima. Potrebbe alcuno opporre: perchè dunque nell' accordo, che ſi attribuiſce alla Seſta voce aſcendendo, non ſi ſuole mai porre queſta nuova voce, che pure entrare vi potrebbe, ma tuttavia ſi adopera quella corda, che ſi uſava innanzi? Cioè, ſtando tuttavia nell' eſempio del tuono C, perchè ancora aſcendendo ſi adopera nell' accompagnamento la corda F naturale, non F dieſis? Riſpondo, perchè il tuono della

Quinta, cioè il tuono G non è ancora abbastanza dichiarato, rendendosi dubbio principalmente per la corda F naturale, che immediatamente gli precede, e che di necessità dovea essere naturale, cioè senza diesis per la supposizione in cui siamo di una salita costante, cioè tale, che tutte le corde del basso il più, che si può, si riferiscano alla base fondamentale già da noi eletta. Essendosi adunque udito un momento innanzi la corda F naturale nella parte del basso, cioè immediatamente avanti, che si toccasse il G, non potrebbe un momento dopo venire aggradevole all' orecchio la corda F diesis nelle parti superiori. Perciò il nuovo tuono della Quinta si rimane tuttavia oscuro; ma procedendo l'armonía verso l'Ottava a poco a poco si dichiara, perchè le corde stesse

del

del baſſo meglio col G medeſimo conſuonano, che non col C precedente. Facendoſi poi ſentire di nuovo nel ritrocedere la ſua Quinta, che è Terza della Settima di G, e Seconda della Prima, toglieſi alla fine ogni dubbio, e neceſſaria diviene la corda F dieſis, che è del tutto propria del G, nè più è tollerabíle la F naturale, che era altrettanto propria del tuono C. Non abbiamo noi adunque ragione alcuna di dubitare, che la corda *Sol*, cioè il ſecondo eſtremo dell' armonía nella ſcala, debbaſi conſiderare come baſe primaria, quantunque la corda *Ut* nel progreſſo che è detto, non ſubito le ceda il ſuo diritto, ma in tutta la ſalita le prevalga, pur per ciò, che quello è il ſecondo eſtremo, e non il primo. Ma ritorniamo alle corde preparatorie.

Spesse volte avviene, che la cantilena (avendo il compositore così scritto) arriva a toccar la Quarta, poi non va più oltre, ma subito ritrocede; e in tal caso la pratica assegna a questa corda il perfetto accompagnamento di Terza, e Quinta. Quale sarà la ragione? Ricordiamoci di quello, che abbiamo innanzi detto dei due frequentissimi salti di Quarta, e di Quinta, sia dal grave all'acuto, sia dall' acuto al grave; e riflettendo, che il progresso ordinato, in cui si tocchino tutte le corde intermedie, non dee distruggere l'effetto proprio del salto, che immediatamente passa dal primo grado all'ultimo, apertamente conosceremo, che allora la Quarta non è più Quarta, ma bensì uno de' due estremi dell' armonia; onde come a tale non più le conviene l'accompagnamento delle corde pre-

pa-

paratorie, ma il proprio delle basi. Osservisi la cosa nella pratica, e generalmente si vedrà, che la Quarta nel caso detto vuolsi considerare come *Ottava*, e l'*Ut* antecedente, che si rimane sotto di quella, cangiasi nella sua *Quinta*. Ma spesse volte ancora la Quarta fassi maggiore, o per meglio dire crescente. E quivi è manifesto, che il basso non procede costantemente, ma esso stesso abbandona la prima scala. Questo è il caso, in cui la cantilena subitamente passa al tuono della Quinta; e come questo passaggio è prontissimo, e chiarissimo, così anche ha maggiore vivacità. L'altro modo di passare alla Quinta ritrocedendo, di cui parlavamo pur dianzi, perchè è più lento, e procede grado a grado, e si dimora alquanto in certa ambiguità, riesce meno sensibile, e per tal ragio-

gione può eziandio parere più soave. Quella Quarta maggiore adunque, e crescente, o come altri dicono Quarta *falsa* (perchè veramente dissuona coll' *Ut* sottoposto) vuolsi considerare come una vera *Settima*, che ci conduce alla Quinta non più Quinta, ma Ottava, e vera base; e come a tale l'accompagnamento, che già assegnato le abbiamo di Quinta, e Sesta le conviene per le ragioni già dette. I pratici assegnano l'accompagnamento di Quinta, e Sesta a tutte le voci, che crescano d'un semituono, ed ascendano. Sí considerino i casi, dove tal' accompagnamento si costuma, e si vedrà, che tutti quei semituoni sono Settime procedenti alla vicina Ottava, che è lo stesso, che dire alla Prima d'un nuovo tuono.

Ci resta a render ragione degli ac-

accompagnamenti, che si danno alle tre corde *Seconda*, *Terza*, e *Sesta*, a ciascuna delle quali si attribuisce la Terza, e la Sesta. Per poco, che altri attenda, comprenderà, che altro accompagnamento fuori, che questo solo, non si poteva ad essi attribuire. Queste non sono corde principali, o dire vogliamo estremi di armonía, che formino base; ma nè anco sono corde preparatorie, che l'armonía dall'una all'altra base conducano. Perchè non sono principali, non può loro convenire l'accompagnamento perfetto consonante; e il dissonante non può loro convenire, perchè non sono corde preparatorie. Seguita adunque, che necessariamente debbasi loro appropiare uno accompagnamento medio, il quale nè distrugga il tuono precedente, nè un nuovo ne dichiari, e stabilisca. E questo

non

nòn può essere, che l'accompagnamento già ricordato di Terza, e Sesta. Tale accompagnamento da molti chiamasi *ambiguo*; ed io per non lasciare senza nome le tre corde della scala, di cui esso è proprio, le chiamerò *servili*. E veramente quelle corde altro non fanno nel basso continuo, che fedelmente servire, e corrispondere in qualche modo alla base, a cui sono subordinate.

Alcuni alla *Seconda* sogliono dare l'accompagnamento di Terza, e Quarta. In questo caso vuolsi considerare la Seconda verso la Prima, come la Settima verso l'Ottava, cioè come corda preparatoria; e l'accompagnamento suo è il medesimo; perchè come ascendendo la Sesta della Settima è Quinta dell' Ottava, così discendendo la Quarta della Seconda è Quinta della Prima.

Tale

Tale accompagnamento è lodevole; anzí da alcuni si giudica necessario ne' Contrappunti multiplici, affine di evitare le Quinte successive, che senza di esso frequentemente occorrerebbono. Nondimeno a me sembra, che non si possano condennare gli altri Pratici, i quali per lo più assegnano alla Seconda il semplice accompagnamento di Terza, e Sesta. Perchè la primaria base della scala, quando l'armonía discendendo ad essa ritorna, è già manifestissima, essendosi pur dianzi sentita la sua Quinta; ed ascendendo quella acciaccatura, che si fa sopra la Seconda, quantunque non offenda, perchè già è preparata, pare nondimeno, che alcun poco offuschi la limpidezza della cantilena.

Dichiarata la regola degli accordi, quando la scala ascende, seguira che prendiamo a considerare gli

accordi medeſimi, quando la ſcala diſcende. Mutaſi l'accordo della Settima, e della Quarta, non facendoſi alcun cangiamento in neſſuno degli altri. La Settima diſcendendo non è più corda preparatoria, ma ſervile, come è manifeſto. Eſſa ancora vuolſi piuttoſto conſiderare come Terza della Quinta, che come Settima della Prima; e però acquiſta in tal caſo il ſolito accompagnamento delle corde ſervili, cioè la Terza, e la Seſta. La Quarta come già ſalendo, così anche diſcendendo dimanda particolare conſiderazione. Nell' accordo, che immediatamente precede alla corda G, cioè alla Quinta, noi abbiamo nel diſcendere fatto ſentire la corda F dieſis, cioè la Settima giuſta del medeſimo tuono G; e così era neceſſario, perchè l'armonía veniva a cadere in eſſo, ſiccome in baſe

pri-

primaria. Procedendo nella discesa
dee subito farsi sentire la corda F
naturale, acciocchè il canto si re-
stituisca alla prima base. Or come
questa corda dovrà nell' armonía
introdursi, in modo che non offen-
da? e quale sarà il suo proprio ac-
compagnamento? La pratica asse-
gna in tal caso alla quarta corda
l'accompagnamento di Quarta, Se-
sta, e Nona, o dir vogliamo Se-
conda; il che riviene allo stesso;
e l'effetto n'è così buono, che
dubitar non si può, che quello
non sia il suo proprio. Or quale
sarà la ragione? Primieramente si
consideri, che quelle corde, che
fanno Quarta, Sesta, e Nona sopra
la Quarta, facevano Terza, Quin-
ta, e Ottava sopra la Quinta. So-
no dunque voci, che si replicano,
o per meglio dire sono corde fer-
me. Quivi adunque introducesi la

cor-

corda F naturale, secondo il costume delle dissonanze, le quali tutte si formano movendosi una parte contro d'un altra, che sta ferma, e in questo modo non offendono.

Ma questo ancora è poco. Si consideri, che la corda G, cioè la Quinta, che si replica, nel primo caso era base primaria, e come tale aveva il perfetto accordo, che è suo proprio. Nel secondo caso è guida, e come a tale, ad essa appartiene la corda dissonante; perchè tale è l'officio proprio della guida, cioè a dire, portare due accordi uno consonante, e l'altro dissonante, e in questa guisa connettere i due tuoni, a cui essa appartiene. Nel caso nostro la corda, che forma Nona, è G, essendo l'Ottava della Quinta. S'immagini chi legge, che questa corda sia scritta nel basso fondamentale. La immaginazione non è vana, per-

perchè le basi vivono, e durano nella memoria, e sempre si presuppongono nel più profondo luogo. Fatto ciò apparirà, che il detto G la prima volta portava un accompagnamento perfetto, composto tutto di corde proprie della sua scala; dipoi standosi fermo porta un' accompagnamento imperfetto, nel quale entra una corda non sua, ma propria della scala del C, a cui l'armonia si restituisce. Così la guida, o dire vogliamo la corda, comune a due differenti tuoni, risponde ella stessa a due accordi; e così fassi il cangiamento. Questa osservazione aggiugnerà lume a quello, che abbiamo detto di sopra parlando degli accordi, che accompagnano la scala ascendente, oltre la Quinta; e gioverà insieme a soddisfare ad una richiesta, che rimane intorno alle corde preparatorie, perchè il caso

è ſimiliſſimo, ed una iſteſſa è la ragione. Alla Quarta, che va alla Quinta, ed alla Settima, che va alla Ottava, daſſi un medeſimo accompagnamento di Quinta, e Seſta. Ma queſto medeſimo accompagnamento ha in ſe una differenza ben grande; perchè la Settima manca dall' Ottava d'una mezza voce ſolamente, la Quarta manca dalla Quinta d'una voce intera. Laonde nel primo caſo la Quinta è giuſta, e nel ſecondo è ſcema d'una mezza voce, e perciò falſa. Qual è la ragione della differenza? Io ho già fatto avvertire, che alcuna volta la Quarta aſcendendo alla Quinta ſi fa maggiore; e in tal caſo l'accompagnamento ſuo non ha differenza alcuna dall' accompagnamento della Settima, che procede all' Ottava. E quivi è manifeſto, che l'armonia trapaſſa da tuono a tuono; e quella

Quin-

Quinta, e quella Ottava ugualmente considerare si debbono come vere basi primarie. Ma qualunque volta la Quarta non facciasi maggiore, intendesi, che l'armonía quivi non recasi alla Quinta, come a base primaria, e affatto indipendente; ma come a semplice estremo di armonía, come a guida, come a base media, se così abbiamo a parlare. Perciò nella salita ordinaria del tuono C, secondo che descritta l'abbiamo, considerandosi il basso continuo, come relativo all'istessa base C, non mai si adopera la corda F diesis, ma sempre la naturale, la quale non dissuona dal detto C nè sopra, nè sotto, cioè a dire, nè in quanto è Prima, nè in quanto è Ottava della scala. Però non ci distrae dalla base già stabilita, come essa fa certamente, quando sia accresciuta del diesis, e trovandosi così pros-

ſima al G, come la Settima maggiore d'ogni tuono, trovaſi proſſima alla ſua Ottava. La quale Ottava è ſempre baſe primaria niente meno che la prima; contro quello, che avviene della Quinta; la quale nel primo ſtato è Quinta, cioè ſecondo eſtremo d'armonía, come già detto abbiamo; e nel ſecondo ſtato alla prima ſi ſoſtituiſce, e acquiſta maggior diritto, che innanzi non aveva. Il baſſo fondamentale nell' uno, e nell' altro caſo ſarebbe, o potrebbe eſſere la corda D, Quinta del tuono G, cioè come noi nominata l'abbiamo la ſua guida; e verſo di queſta la corda F non può in alcun modo diſſonare nè col dieſis, nè ſenza dieſis: perchè ſenza dieſis fa con eſſa una aſſai dolce conſonanza, cioè la Terza minore; e col dieſis ne fa una più dolce, cioè la Terza maggiore. Vero è, che la

detta guida D manca nella parte grave, perchè il basso fondamentale non si scrive; ma nella parte acuta non manca mai, perchè la detta corda è comune ai due accompagnamenti della Quarta, e della Quinta; ed è quella che sta ferma. E così verso di essa nuovamente la F senza diesis fa una ben dolce consonanza, cioè la Sesta maggiore; e col diesis ne fa una più dolce, cioè la Sesta minore. E questa è la ragione, per la quale è lecito al basso continuo ommettere la sua Quarta giusta, e trapassare alla falsa; e l'orecchio non ne rimane offeso.

Dei Tuoni di Terza minore.

Infino ad ora ho parlato de' soli tuoni di Terza maggiore sotto l'esempio del C, come dicono naturale; il che ho fatto per la maggiore chiarezza del discorso. Per li tuoni di Terza minore soggiungerò una breve osservazione, e basterà;

ſebbene la differenza è tanta, che a primo aſpetto ſembra richiedere un lungo diſcorſo. Eſſendo il tuono di Terza minore una inverſione del tuono di Terza maggiore (a), eſſo dovrebbe avere di ſua natura la Seconda, e la Settima minori: Ma queſto per l'ordinario non avviene, perchè in pratica le corde tutte a tutte debbono riſpondere, non alla baſe unicamente; di che altrove ho ragionato (b). Nel tuono di Terza minore adunque ſpeſſiſſime volte la Settima è maggiore; perchè dove queſta non facciaſi maggiore, l'armonía non paſſa mai all'Ottava come a vera baſe primaria ſecondo quello, che dicevamo pur dianzi parlando della Quinta.

(a) *Aut.* Diſs. del numero, e delle miſure ec. pag. 91.

(b) *Aut.* della Muſica de' Greci pag. 17. lettera al P. D. Angelo Gaſtaldi.

ta. Ne' paſſaggi da tuono a tuono la Settima a riſpetto dell' Ottava è quaſi un iſteſſa coſa, che la Quarta riſpetto alla Quinta. Similmente la Seconda, o ſempre, o quaſi ſempre è maggiore; perchè ſe foſſe minore, non mai la Quinta della Quinta ſarebbe giuſta. E così in tutti i tuoni minori verrebbe meno la guida dal primo al ſecondo eſtremo dell' armonía; il che non può eſſere. Queſta oſſervazione era affatto neceſſaria; e queſta fa ſubito ſparire tutte le irregolarità, e incoſtanze, che pajono eſſere proprie de' tuoni minori. Le altre coſe tutte ſono le medeſime, che già notate abbiamo ragionando de' maggiori. Tanto baſti adunque aver detto della prima ſcala muſicale, nella quale il baſſo va di paſſo in paſſo movendoſi inſieme col tempo; eſprimen-

do eſſo ſteſſo una data ſpezie di battuta, oſſia un ritmo. Io ho giuſtificati gli accompagnamenti, che ſi danno a ciaſcuna delle corde, ed attendendo alle ragioni ognuno facilmente vedrà, che tutti ſono ordinati a quella corda, dalla quale il concento prende la neceſſaria dote della unità. Perchè altri degli accompagnamenti ci fanno aſpettare la baſe; altri aſpettata, che l'abbiamo, la ci preſentano, e fanno riconoſcere; altri finalmente conoſciuta, che ſia, a quella coſtantemente ſervono, ſempre ad eſſa ſotto buona proporzione corriſpondendo, ma non mai rendendoſele eguali nella perfezione dell' accordo.

Della ſeconda ſcala.

Procediamo innanzi, e prendiamo a conſiderare le altre ſcale, che alcuna volta occorrono nella muſica. Noi nella varietà de' loro accompagnamenti riconoſceremo un

iſteſſo

iſteſſo principio regolatore, cioè quello, che abbiamo già riconoſciuto negli accompagnamenti della prima. Aſcende, e diſcende alcuna volta il baſſo di grado in grado con note, che i Pratici chiamano di *valore*, ciaſcuna delle quali riempie una battuta. La pratica in tal caſo aſſegna a ciaſcuna corda non un ſolo accompagnamento, ma due, contro a quello, che nella prima ſcala, e più comune ſi ſuol fare. Seguita dunque, che di queſta differenza in primo luogo la ragione ſi ricerchi. Or la ragione del doppio accompagnamento, ſecondo che a me ſembra, non trovaſi nella natura dell' armonia, ma nella forma della muſica battuta, alla cui integrità ſono aſſolutamente neceſſarie due parti, cioè come gli antichi dicono, l'Arſi, e la Teſi, ovvero come noi parliamo il battere, e il le-

levare (a); perchè nè una ſola ſil-
laba forma un vero piede poeti-
co, nè un ſolo movimento un
vero paſſo da ballo, nè una voce
ſola una intera muſica battuta. Non
eſprimendoſi adunque dalle note
di valore, le quali formano il baſ-
ſo, le due legittime parti della
battuta, perchè una nota ſola em-
pie una intera miſura, neceſſaria-
mente la diſtinzione omeſſa dee
ſupplirſi dalle voci ſuperiori. Io non
ſo, ſe tale neceſſità ſia ſtata avver-
tita da alcuno de' Teorici; ma eſſa
non ha già potuto fuggire all'acu-
to orecchio de' Pratici, i quali per-
ciò attribuirono a ciaſcuna nota
due accompagnamenti, e gli ac-
compagnamenti ſono tali. Quando
il

(a) *Aut.* Diſs. Della diviſione del Tempo nella Muſica, nel Ballo, e nella Poeſia; *dove ſi eſpone la Teoria univerſale della verſificazione, qualunque ſia il linguaggio, in cui il verſo ſia ſcritto.*

il basso ascende dassi a ciascuna corda primieramente Terza, Quinta, Ottava; dipoi Terza, Sesta, Ottava di continuo. E quando il basso discende dassi alla prima corda Terza, Quinta, Ottava; dipoi Terza, e Sesta: ma a tutte le altre primieramente Terza, e Settima; dipoi Terza, e Sesta; avvertendo generalmente, che il primo, e l'ultimo accordo d'ogni scala così nel salire, come nel discendere, sempre dee essere il consonante, non il discorde. Stabilite le cose in questo modo, seguita, che il moto delle parti superiori (come ciascuno osservando uno scritto facilmente comprenderà) è totalmente simile al moto dell' inferiore. Il basso muovesi di battuta in battuta, poi si ferma. Le parti superiori fanno altrettanto, con questa differenza nondimeno, che la parte grave sempre comincia il suo moto

dal

dal principio della battuta, le parti
ſuperiori il cominciano dalla metà.
Per la qual differenza fanno intra ſe
le parti il giuoco proprio del Contrappunto, il quale richiede, che
quando una parte ſi move, l'altra ſi
tenga ferma. Nel medeſimo tempo
ſi vanno alternando le conſonanze,
e le diſſonanze, cioè le Seſte, e le
Settime, dove ſono; e queſte ſi preparano, e riſolvono di mano in mano, ſecondo tutte le leggi muſicali.
Fatte queſte conſiderazioni, appariſce, che l'accompagnamento, applicato da' Pratici alla ſcala delle note di valore, non ſolo è ſemplice,
ed armonioſo molto, ma anche è
ſommamente proprio; preſuppoſta
la condizione, che le parti ſuperiori debbano imitare il movimento della inferiore, cioè del baſſo.
Non preſuppoſta una tale condizione le parti ſuperiori ſarebbono libere,

re, e potrebbono variamente moversi in cento modi differenti. Ma in tal caso le regole dell' accompagnamento tutte cessano; perchè il basso, qualunque volta sta fermo; vuolsi considerare come una base stabile, sopra di cui può venire qualunque delle corde, che appartengono a quella scala, a cui la corda grave istessa appartiene. Perciò i compositori in caso tale aggiungono al basso fermo i numeri; nè senza quelli saprebbe l'accompagnatore come regolarsi, perchè la regola prendesi dalle basi secondarie, e passeggere, cioè da quelle note, che formano il basso continuo, e il basso continuo quivi manca; o certamente patisce eccezione. Ho detto, che l' accompagnamento, applicato dai Pratici alle note di valore, è sommamente propio. Non oserei però di affermare, che sia l'unico possibi-

le.

le. Altre consonanze dissimili, le quali all' istesso modo si preparino, e risolvano, e similmente movendosi, all' andamento del basso si conformino (come a cagion d' esempio pare che sarebbero la Quarta, e la Sesta, le quali ascendendo il basso si convertono in Terza, e Quinta; e similmente la Terza, e la Quinta, che discendendo il basso, per contrario si mutano in Quarta, e Sesta) potrebbero forse formare un accompagnamento equivalente. E se ciò è il vero, perchè l'avremmo noi a rifiutare? Ma soffermiamoci alquanto, e rispondiamo a due interrogazioni, che sono di momento; perchè ci danno occasione di meglio conoscere il fondamento dell' armonía, considerandolo in tutti gli aspetti, sotto de' quali ci si presenta.

Natura delle basi medie.

La prima interrogazione è questa. Nella presente scala, detta delle

note

note di valore, ciaſcuna nota del baſſo quando aſcende, ſecondo l'accompagnamento, che generalmente è ricevuto, porta ſopra di ſe in certo tempo il perfetto accordo di Terza, Quinta, Ottava. Ora in tal tempo dovremo noi conſiderare quella nota del baſſo come baſe primaria, o come ſecondaria? Riſpondo, dove noi voleſſimo conſiderarla ſeparatamente dalle altre, e per ſe ſteſſa, dovrebbe dirſi baſe primaria, perchè porta ſopra di ſe il perfetto accordo; poſto che ivi occorrano veramente le Quinte giuſte, e non volendo per ora conſiderare la preparazione, cioè la qualità delle voci, che precedono. Ma ſi noti, che alla baſe primaria del concento io anche ho dato il nome di ſtabile; e queſta nota certamente non è baſe ſtabile, perchè gli accompagnamenti all' iſteſſo modo procedo-

no,

no, e di battuta in battuta trasportano l'orecchio ad altra, e ad altra base. E per questa ragione debbonsi tutte chiamare, e veramente tutte sono, basi passeggere, e non già stabili. Considerando insieme l'una, e l'altra ragione, io le chiamerei *basi medie*; e veramente tali io le giudico, perchè considerando la loro successione sono, come ho detto, tutte passeggere, e però basi secondarie; ma considerando la qualità dell' accordo perfetto pajono basi primarie, e come tali ci si dimostrano per quel picciolo spazio, che durano. Or via, sieno queste corde in caso tale, e chiaminsi basi medie. Dovranno le basi medie aver luogo nel basso fondamentale, o si dovranno escludere? Questa è la seconda interrogazione, alla quale rispondendo dico, che io nella costituzione del basso

fon-

fondamentale non ho nominato le basi medie; perchè avendo io definito, che il basso fondamentale sia il più semplice possibile, non essendo queste note assolutamente necessarie, egli non m'era lecito nominarle. Potrebbe nondimeno alcuno pensare, che si dovessero aggiungere, considerandole, come utili alla maggiore armonía, quantunque non necessarie. Ma io di nuovo avvertirò, che volendo noi andar dietro a così fatta ragione della utilità, non solo queste, ma altre, ed altre note di mano in mano si dovranno aggiungere al basso fondamentale, secondo la varietà de' casi, che occorreranno. Così il detto basso prenderà la forma d'un basso continuo, il quale varia assaissimo sotto una istessa cantilena, potendo avere maggiore, o minor numero di note, e piuttosto queste, che quelle.

Sarà dunque vario all' istesso modo eziandio il basso fondamentale; e tale essendo come potranno poi convenire nella costituzione della sua forma propria quelli, che ne ragionano? E le questioni intorno alla sua natura, e perfezione come mai potranno aver termine?

Ragione degli accompagnamenti della terza scala.

Ora passiam' oltre. Anche al genere delle scale debbonsi riferire i due passi di Quarta, e di Quinta, de' quali già più volte abbiamo fatto menzione, cioè l'*ascendente* di Quinta in su, e di Quarta in giù, e il *discendente* di Quarta in su, e di Quinta in giù, quando i detti salti successivamente si vanno replicando; perchè in essi la corda inferiore, e la superiore procedono di grado in grado, e fanno scala. Per le cose già dette egli è quì manifesto, che l'armonia nel primo movimento, cioè nell' ascendente trasportasi

dall'

dall' *Ut* al *Sol*, e nel ſecondo, cioè nel diſcendente, per contrario ſi reſtituiſce dal *Sol* all' *Ut*. Le corde nondimeno, che nell' uno, e nell' altro progreſſo formano di mano in mano le Quarte, e le Quinte, poſſono da noi conſiderarſi in due modi aſſai differenti, cioè a dire, o come *relative* tutte ad una corda ſola, ed a quella obbligate, come a baſe comune (nel qual modo abbiamo noi conſiderata la ſcala antecedente); o come *ſciolte* affatto da queſto vincolo. Nella prima ſuppoſizione, ſe la baſe a cagion di eſempio ſarà la corda C, tutto il progreſſo delle corde, che fanno quelle Quarte, e quelle Quinte, potrà eſſer formato di voci naturali, cioè tali, che non importino, nè bimolle, nè dieſis alcuno. Nè anche in tal caſo le Quarte, e le Quinte ſaranno tutte

perfette, perchè necessariamente vi interverrà la Quarta scema, e crescente, cioè *la re*, *fa si*, e la Quinta scema, e crescente, cioè *re la*, *si fa*, le quali nondimeno non verranno punto moleste all' orecchio pur per la ragione, che tutte quelle corde corrispondono ad una data base. In tal caso le corde, che intra se dissuonano, consuonano colla base, di cui sono proprie; e questo basta a salvare la dissonanza loro: sia per la ragione comune delle dissonanze, le quali non pure non ci sono moleste, ma ci piacciono essendo state consonanti, o come dicono legate un momento innanzi; sia per la natura della scala musica, intorno alla quale abbiamo avvertito, che la consonanza meno perfetta rispetto alle basi passeggiere, ma proprie di quella scala, si preferiscono alle più perfette, che non sieno

ſieno proprie di quella ſcala, ma di un' altra. Tanto è il potere della baſe, cioè di quella corda, che più non riſonando nell' orecchio continua tuttavia a riſonare nella imaginazione. Preſupponendo noi adunque, che tutte le corde del baſſo appartengano ad una iſteſſa baſe, gli accompagnamenti ſono i ſeguenti. Se il progreſſo aſcende, daſſi a ciaſcuna nota del baſſo primieramente *Quarta*, e *Seſta*, e *Ottava*; dippoi *Terza*, *Quinta*, e *Ottava*. Se il progreſſo diſcende, prima a ciaſcuna ſi darà *Terza*, e *Quinta*, e *Ottava*, dippoi *Terza*, *Seſta*, e *Ottava*; avvertendo, che la prima nota eziandio nel progreſſo aſcendente dimanda il perfetto accordo di Terza, e Quinta. Il giuoco, che le parti fanno intra ſe in queſti due movimenti, non è lo ſteſſo, che noi abbiamo di ſopra oſſer-

 vato

vato nella più ſemplice ſcala delle note di valore. Eſſo nondimeno è ſimiliſſimo; e ſimiliſſime, anzi affatto le medeſime, ſono le ragioni, colle quali ſi conferma, come ogn' uno potrà avvertire da ſe. Tra le quali ſingolarmente è da notare quella vicenda, che le parti ſuperiori ſi movano, quando il baſſo ſi tien fermo; e per contrario quelle ferme ſi tengano, quando il baſſo ſi muove; la qual vicenda è di tanto momento, che l'accompagnamento di Terza, e Quinta, è appreſſo di Terza, e Seſta, che conviene al progreſſo, che diſcende, dovrebbe egualmente convenire eziandio al progreſſo, che aſcende, ſe il difetto non foſſe di queſta ſola condizione. Così a me ſembra, e ſembrerà cred' io a chiunque attenderà alla ſucceſſione delle conſonanze, che ſi formerebbero. Mutata la ſuppoſi-

zio-

zione, e non essendo il basso obbligato ad una data base, ma sciolto, non più all'orecchio sono tollerabili le imperfezioni delle Quarte, e delle Quinte, che succedono l'une all' altre. Quindi sebbene il movimento avesse principio dal tuono C naturale, le corde procedendo non potranno essere tutte naturali, cioè non avere mai nè bimolli, nè diesis, ma anderanno di mano in mano acquistando quegli accidenti, che saranno necessarj, acciocchè ciascuno de' salti, o di Quarta, o di Quinta sia in suo genere perfetto: altrettanto faranno le voci che formano i loro accordi. In questa seconda supposizione egli è facile l'avvertire, che tutto il progresso si risolve in una serie continuata di vere cadenze, che vanno di tuono a tuono, mutandosi ogni volta la base. Le stesse

cadenze nondimeno ſono in certo modo legate l'una coll' altra per la vicenda già indicata del moverſi, e dello ſtare; per la quale non mai le parti inſieme compiſcono affatto il loro officio, ſalvo che nell' ultima nota, dove al compoſitore piace, che quel moto ſi ripoſi. Gli accompagnamenti ſono i ſeguenti. Se il progreſſo aſcende, daſſi a ciaſcuna nota del baſſo primieramente *Quarta*, *Quinta*, e *Ottava*, dippoi *Terza*, e *Quinta*; e ſe diſcende, daſſi a ciaſcuna in primo luogo *Terza*, *Quinta*, e *Nona*, dippoi *Terza*, *Quinta*, e *Ottava*, dove è da notare, che le due diſſonanze la Quarta, e la Nona ottimamente preparano l'orecchio al ſeguente accordo, e riſolvendoſi ci fanno ben ſentire la nuova baſe; alla quale io non do nome di *media*, perchè ſebbene ſi muova, potrebbe fermarſi,

ed

ed essendo affatto indipendente, non ha relazione ad alcun' altra, che abbia vantaggio, o diritto sopra di se.

Bramerà forse alcuno di vedere una chiara immagine del basso fondamentale, secondo che noi l'abbiamo innanzi descritto. Egli consideri questi due ultimi movimenti, e la vedrà. Nel progresso discendente *Sol*, *Ut*, *Sol*, *Ut*, noi abbiamo una serie di basi *primarie*, le quali rappresentate ci vengono dalle corde *Ut*. E nelle corde *Sol* interposte ci si rappresentano *le guide*. Per contrario nel progresso ascendente la serie delle basi *primarie* ci viene rappresentata dalle corde *Sol*, e la serie delle *guide* dalle corde *Ut*, che s' interpongono. Le due corde *Ut*, e *Sol*, cioè a dire i due estremi dell' Armonia, possono essere amendue e *guida*, e *ba-*

se,

ſe, e vicendevolmente ſervono, e comandano l'una all'altra; e nel preſente caſo tanto l'una, quanto l'altra fanno amendue gli offizj; ma l'uno offizio prevale all'altro, e quindi è, che nel progreſſo aſcendente la Quinta vuolſi piuttoſto conſiderare come baſe, che come guida, e nel diſcendente piuttoſto come guida, che come baſe.

Ma il diſcorſo di queſta ſcala, che vien formata dal baſſo con una ſucceſſione di ſalti di Quarta, e Quinta, (il quale è molto utile a chi vuol conſiderare i giuochi, e la natura dell'armonía, quantunque generalmente poco ſi curi) non è finito ancora. Io ho ſuppoſto infino a quì, che il baſſo proceda con note di valore, ciaſcuna delle quali ammette un doppio accompagnamento, anzi aſſolutamente lo richiede per la ragione già indicata,

la

la qual naſce dalle due parti neceſſarie alla battuta. Ma il baſſo può egualmente bene procedere con note di minor tempo, a ciaſcuna delle quali non ſi conceda che un ſolo accompagnamento. In queſta ultima ſuppoſizione, ſe il baſſo aſcende, a ciaſcuna nota ſi dà *Terza*, e *Quinta*, e a ciaſcuna, ſe diſcende, *Terza*, e *Settima*, eccettuata la prima, e l'ultima, come già più volte abbiamo detto. Nel primo movimento la Quinta ſtando ferma ſi converte in Ottava, e nel ſecondo le Terze in Settime ſi tramutano, indi le Settime in Terze ſi riſolvono; e così tutte le parti procedono regolariſſimamente. L'ultima corda, in cui al compoſitore piacerà di fermarſi, dee eſſere conſiderata come baſe primaria; ma l'altre note intermedie, eccettuata la penultima, la quale riſponde alla ſeguente

baſe,

base, corrispondono a quella corda, onde il movimento ha principio. Laonde non acquistano, nè perdono alcun' accidente, oltre a quelli, che già forse avevano. E le Quarte, e le Quinte, o perfette, o non perfette, egualmente dall' orecchio bene si ricevono. L' ultimo movimento, del quale abbiamo parlato, cioè il discendente coll' accompagnamento continuo di Terza, e Settima era presso i vecchj usitatissimo. Al presente non si adopera, e già sono forse passati cinquanta anni, che fu rifiutato come antico, con altrettanta ragione, con quanta fu rifiutato, perchè era nuovo, l'uso del trillo nella parte grave appunto nove anni fa.

V. S. Rivma dee ricordarsi delle gioconde feste, che si celebrarono in Milano per le faustissime nozze delle Loro AA. RR. il Serenissimo

Arciduca Ferdinando, e la Sereniſ-
ſima Arciducheſſa Maria Beatrice,
Principeſſa di Modena. In quei lie-
tiſſimi giorni i Signori Milaneſi
ebbero la ſorte di ammirare il gen-
tiliſſimo Dramma del *Ruggiero*, no-
vellamente compoſto dal Chiariſſi-
mo Sig. Abate Metaſtaſio, e degno
veramente di quella illuſtre occa-
ſione: sì per le glorie dell' antichiſ-
ſima ſtirpe degli Eſtenſi, che ſi ri-
cordano; come per la qualità ſtraor-
dinaria del fatto ſommamente acco-
modato al dolciſſimo animo de' Se-
reniſſimi Spoſi; perchè i perſonaggi
tutti, che intervengono nell' azio-
ne, ſono virtuoſi, e innocenti. Al-
cun reo, e ſcellerato non è meſco-
lato tra buoni; e tuttavia la favola
è grande, e paſſionata, e vi ſi eſer-
citano quegli atti di magnanima
virtù, a' quali generalmente i mal-
vagi ſogliono dar' occaſione. Ave-

va

va vestito il nuovo dramma delle sue auree note il Sig. Adolfo Hasse; e così accoppiate vedeansi fortunatamente una perfettissima poesia del più esimio poeta del secolo, e la nobilissima musica d'uno de' più grandi esemplari dell' arte, che mai fossero. Altamente applaudirono i buoni conoscitori tanto alla Poesia, quanto alla Musica, siccome era giusto; nondimeno rispetto alla Musica ecco quello, che avvenne. Ne' primi esperimenti avvertirono i professori di Contrabasso, che in certi luoghi della loro parte era posto il trillo. Era questo ornamento assai opportunamente collocato; tuttavia ai professori parve così nuova cosa, che nella parte loro fosse un trillo, che rifiutarono di eseguirlo; nè furono bastevoli a persuaderli, e piegarli in cosa così lieve, o l'autorità grandissima di

tanto

tanto maestro famoso, e riverito da tutte le colte nazioni, o le ragioni buone, che egli adduceva, insieme con quelle sue maniere nobili, e dolci, che tanto amabile a tutti lo rendono, quanto a' conoscitori dell' arte per la singolarità del suo sapere è venerabile. Nè potrebbe già dire alcuno, che a' professori mancasse abilità, o che la mano sentisse alcuna difficoltà, non essendo avvezza. Essi potevano molto bene tuttociò, che avessero voluto; ma l'animo era meno flessibile della mano. Io non ho voluto omettere questo esempio della eccessiva forza della opinione negli uomini; perchè mi sembra notabile, anzi in suo genere singolare. Ma ben vorrei, che ognuno leggendo avvertisse generalmente, che il riprovare alcuna cosa buona, o perchè nuova, o perchè vecchia, è un errore

istesso,

istesso, una eguale irragionevolezza, ed egualmente biasimevole. In ogni tempo furono, e nacquero de' buoni, e de' mali usi; nè però giudicando abbiamo noi a fondare il giudizio, o nell' antico tempo, o nel moderno, ma nella natura delle cose istesse, e nelle condizioni loro proprie. Errarono i Sonatori, che non vollero fare il trillo, perchè non l'avevano mai fatto; ma anche s' ingannano i compositori, i quali più non vogliono usare i passi di Settima, perchè gli antichi gli usavano. Forse dagli antichi si usarono troppo spesso; perchè in tutto quello, che di natura sua è molto sensibile, noi dobbiamo esser parchi, e il progresso delle Settime è sensibilissimo; perchè succedendo l'una all' altra, e quella successione non interrompendosi mai con alcuna base media, tengono l' orecchio in con-

continuà ſoſpenſione, e così poi l'ultima nota, che conchiude, viene all' orecchio gratiſſima, perchè è ſtata aſſai aſpettata, e deſiderata. Non ſi dee dunque uſar cotal paſſo di frequente, ma nè tampoco deeſi eſcludere dall' arte, come gli ſcrittori oggi fanno. Qual pittore fu mai, che interdiceſſe a ſe medeſimo l'uſo di alcun colore? Io non credo, che alcuno mai ciò faceſſe, e ſe alcuno fatto lo aveſſe, ſaria da tutti numerato tra gli ſtolti; e ben a ragione, perchè ſtoltamente avrebbe egli privata la ſua arte d'un mezzo utile alla perfezione di eſſa. Or perchè non dovremo noi affermare altrettanto d'un compoſitore di Muſica, che volontariamente rifiuti alcun' armonico movimento, il quale per altro ſia legittimo, e buono? I movimenti varj nell' armonìa ſono ſimili a varj colori nella Pittura; ed

essendo tutti utili, e forse in certe occasioni affatto necessarj, tutti sono da apprezzare, nessuno è da mettersi in non cale.

Della quarta scala.

Ricordate le scale, di cui l'uso nella Musica è più frequente, come anche sono le più semplici; non voglio ometterne una, la quale rarissime volte occorre; perchè tuttavia molto merita la nostra considerazione; essendo insieme sotto aspetto diverso la più semplice, e la più composta delle scale, che imaginare si possano. Questa si può chiamare la *scala de' semituoni*; e fassi ascendendo, e discendendo dalla Prima all'Ottava, toccandosi per ordine sul cembalo tutti i tasti intermedj lunghi, o brevi, che sieno; un solo tasto omesso, cioè quello, che sta tra la Quarta, e la Quinta del tuono. Trovasi usata questa scala alcuna volta nella grande Opera

de'

de' Salmi Marcelliani, che debbono essere considerati, come il più eccellente esemplare, che si vedesse, o che vedere si possa del vero Bello; e singolarmente di quel Bello sublime, cui l'immortale Giovanni Winchelmann riconosce, ed ammira con tanto entusiasmo ne' lavori di Fidia, di Policleto, di Scopa, e somiglianti. Io ho presentemente alle mani la sua nobilissima Istoria, che è stata quì tradotta di fresco assai elegantemente (a), e con mio grandissimo piacere osservo, che i caratteri dello stile sublime, che l'ingegnoso Autore nota, e descrive ragionando della Pallade della villa Albani, o della Niobe della villa Medici, tutti perfettamente convengono alla grandiosa, ed espressiva armonía

(a) Dal Sig. D. Carlo Amoretti.

di Marcello. Per questa ragione le composizioni di quell' Eccmo Dilettante dovrebbono essere l'esempio, e la guida de' professori, che servono alla Chiesa, a cui altra armonía, o più molle, o men nobile, convenire non può in alcun modo. Ma questo forse non sarà mai; perchè le anime elevate, che comprendano il pregio d'un Bello veramente sublime, la sua forza, la sua perfezione, la sincerità, e quasi la innocenza sua propria, e che lo gustino, e sono, e furono, e saranno sempre rarissime. Veggasi il Salmo V. al verso X.

Sul labro lor mai verità non siede,
Nel loro cor sol vanitade ha regno.

E il Salmo XVII. al verso XVII.

Da un' orrendo tremuoto
Si divisero l'acque, e il mar s'aperse.

E si vedrà opportunissimamente adattata la scala, che noi abbiamo appellata

lata pur dianzi de' semituoni. La base nel primo esempio è G; onde lasciasi la corda C diesis, che sarebbe la sua Quarta falsa. E nel secondo esempio la base della scala è C; e però lasciasi la F diesis, che è parimente la sua Quarta falsa. Anche nel primo esempio il basso procede unisono colla voce; e nel secondo l'autore non attribuisce alla scala altro accompagnamento, che quello solo dei due estremi dell' armonía, cioè delle due corde C, e G, facendole sentire, e tenendole ferme, quando questa, e quando quella, ora nella parte superiore, e ora nella infima. Tale scala non si può in altro modo usare, che in questo. La ragione, per cui la Quarta falsa sempre si dee omettere, è manifesta; perchè tutte l'altre corde appartengono o all'uno, o all'altro de' tuoni maggiore, e minore, che all'

istessa base corrispondono (a). Ma la Quarta falsa non già. Laonde, come corda affatto straniera, e non corrispondente alla base, deesi omettere. La base istessa poi, o la Quinta ottimamente si può far sentire di continuo, o di sopra, o di sotto; perchè in questo modo più manifestamente ci si danno a conoscere le proporzioni proprie di ciascheduna corda verso di essa. L'orecchio sentendo queste proporzioni distintamente, più se ne compiace, e in grazia loro anche meglio distingue le piccole differenze successive di corda a corda; le quali quanto sono più picciole, tanto sono meno commensurabili, e per conseguente meno atte per se a dilettare, e più facili a confondersi. Per queste ragioni il confron-

(a) *Aut.* Diss. del numero ec. pag. *91.* §. IV.

fronto attuale delle corde, che procedono di semituono in semituono colla base comune, o coll' estremo di essa, che si tenga fermo, e così tutti insieme gli leghi, fa ottimo effetto. Per la ragione contraria qualunque altro accompagnamento sarebbe inopportuno, e nocivo: sì perchè nessun' altra corda può trovarsi, a cui tutta la data serie possa convenire; ma altre, ed altre corde si dovrebbono omettere, le quali così dissonerebbono verso di esse, come verso la base loro dissonava quella Quarta falsa, che abbiamo omessa; sì perchè dividendosi l'attenzione dell' orecchio in più parti non più rimarrebbe all' uditore attività sufficiente per sentire, e conoscere quella minuta digradazione. Quindi per necessità nascerebbe confusione, e ogni diletto perirebbe. La scala intera de'

ſemituoni, come io l'ho rappreſentata, è di rariſſimo uſo, nè a me altri eſempj ſi preſentano, che quelli, che ho ricordato. Ma gli Scrittori alquanto più di frequente coſtumano di uſarla diviſa per metà, cioè a dire, aſcendendo, e diſcendendo, o dall'Ottava alla Quinta, o dalla Quinta alla Prima. In queſta guiſa trovaſi non di rado nelle compoſizioni iſtrumentali de' moderni. Io ſono ancora di parere, che ſi potrebbe forſe tentare di raddoppiare la ſcala iſteſſa intera aſcendendo, e diſcendendo ad un tempo per moto contrario. In queſto modo concorrerebbe la Prima corda con l'Ottava, la Settima maggiore colla Seconda minore; la Settima minore colla Seconda maggiore, e così procedendo. Cioè a dire, concorrerebbero inſieme di continuo quelle corde, le cui vibrazioni, fatte in

tem-

tempi eguali, multiplicate insieme danno constantemente un prodotto medesimo, secondo che (a) nell' Acustica ho dimostrato.

Degli altri accompagnamenti.

Questi, che a mano a mano io son venuto ricordando, sono gli accompagnamenti, che comunemente si applicano alle scale musicali. E per le ragioni, che ho detto, altri accompagnamenti, che pur questi stessi, applicare alle scale non si potrebbono, postochè le corde musiche in tanto sieno musiche, in quanto che le une si riferiscono alle altre, e tutte insieme finalmente ad una sola, che è il fondamento comune, la quale di mano in mano si può mutare, e mutasi; ma tuttavia sempre mutar si dee in modo, che il can-

(a) V. Diss. dell' *Aut.* del numero ec., e Diss. della divisione ec. pag. 189. lettera al Chiarissimo Sig. D. Sebastiano Canterzani Segret. dell' Accad. dell' Instituto.

cangiamento rendasi manifesto; secondo che avvertimmo a principio discoprendo la cagione del dispiacere, che sogliono recar seco le Quinte raddoppiate, che si proibiscono. Or nell' istesso modo, e coll' istesso principio agevolmente potrebbe chi volesse procedere, e rendere la ragione degli altri accompagnamenti, che nella Musica occorrono alcuna volta fuori d'ordine. Il numero nondimeno di tali accompagnamenti straordinarj, i quali variano dalle regole comuni delle scale, è assai minore, che a primo aspetto non sembra. Questa verità ci si fa in primo luogo sentire dalla esperienza; perchè un giovane, che sappia bene accompagnare la prima delle quattro scale nominate (nella quale il basso movendosi marca il tempo da se, ed esprime tutte le basi secondarie) e che sappia replicarla

in

in ciascuno de' tuoni possibili (che sono ventiquattro, non più, nè meno, cioè dodici con Terza maggiore, e dodici con Terza minore) si può quasi dire, che sia già fatto accompagnatore. Questo è il metodo, col quale insegnarono i buoni vecchj, i quali subito applicavano il giovane all' esercizio della medesima scala per tutti i tuoni. Egli sembra a prima vista lungo, e nojoso; ma in verità è il migliore, e più spedito d'ogni altro, come affermato mi hanno per la loro propria esperienza i due eccellenti scrittori, e nostri buoni amici *Salieri*, e *Mariani*. Ben saria cosa utilissima, secondochè io stimo, una serie di esempj, in cui studiosamente fossero ordinati tutti i passaggi, che occorrono da tuono a tuono; acciocchè i giovani esercitandosi sopra di quelli, potessero apprendere a prevedere

il

il cangiamento del tuono, e così pronti si rendessero a mutare la numerazione. Io anche bramerei, che la detta serie di esempj fosse proposta in modo, e con tale avvertenza, che il nuovo tuono non mai si chiamasse col nome assoluto il tuono di A, il tuono di B, ma sempre col nome relativo al precedente, cioè a dire, il tuono della Seconda, il tuono della Terza, il tuono della Quarta. Così con chiarezza maggiore darebbonsi altrui a conoscere le maniere varie di passare da tuono a tuono. Esse tutte verrebbono altrui innanzi sotto la formola più universale, e così la somma de' varj modi di cangiar tuono ridurrebbesi al minor numero possibile; separandosi le differenze vere dalle apparenti, cioè da quelle, che nascono dalla materiale disposizione della tastatura, e dalla varietà de'

se-

ſegni, che ſpeſſe volte pajono contrarj, e ſegnano la ſteſſa coſa. Ma prendanſi a ricercare le origini delle eccezioni, che in pratica ſi fanno, o ſembrano farſi alle regole principali delle ſcale, e ſingolarmente alle regole della Prima. Conoſciute, e numerate le origini delle eccezioni noi incontinente comprenderemo, quanto la coſtanza, e la eſtenſione delle regole ſia maggiore, che altri non immagina. Se io non m'inganno, le eccezioni tutte, che poſſono occorrere a chi accompagna, derivano da tre capi. Il primo è l'uſo delle diſſonanze, che il compoſitore può a ſuo arbitrio introdurre nella armonia, ſolo che prima le leghi, e dippoi le riſolva, giuſta la legge loro propria. Il ſecondo è la ſoſtituzione, che il compoſitore iſteſſo può fare d'alcuna corda propria dell'

ordine maggiore alla ſua corriſpondente del minore, e per contrario; il che faſſi alcuna volta affine di maggiore eſpreſſione. Il terzo è la diminuzione del baſſo continuo. All' una di queſte tre claſſi le eccezioni generalmente ſi riducono. Ora dove il baſſo è diminuito, l'accompagnatore dovrà attendere alle note iniziali di ciaſcun quarto; perchè queſte neceſſariamente ſi debbono accompagnare, non già le altre. Ma le note, che in tal caſo non ſi accompagnano non offendono la regola di quelle, che ſi accompagnano. La ſoſtituzione d'una Terza, o d'una Seſta maggiore ad una minore, o per contrario, non è tale eccezione, che offenda, e muti la regola. Quivi la regola mutaſi nel modo; nella ſoſtanza è pure quella iſteſſa. Oltredichè così fatte ſoſtituzioni ben di raro ſi coſtumano, e gli

acci-

accidenti, che apparifcono efpreffi nelle parti fuperiori, ne danno fubito avvifo. Le eccezioni dunque, che nafcono dal fecondo, e dal terzo capo, fono più apparenti, che vere. Le vere eccezioni, le quali poffono produrre alcuna difficoltà, al primo capo fi riftringono, cioè alle legature, e diffonanze. Ma quivi alle regole generali della fcala una regola fimilmente generale fi foftituifce; perchè le legature hanno un moto loro proprio, determinato, ed uniforme. Quefto adunque innanzi bene fi apprenda, e confideri: dippoi fatto un convenevole efercizio, anche le legature non difficilmente fi accompagneranno. Fuori d'ogni dubbio il maggiore ftudio è da porre negli accompagnamenti regolari delle fcale, e fingolarmente della prima.

E acciocchè tale efercizio agli ftudiofi riefca più utile, io non

la-

lascerò di avvertire, che le scale si vogliono eseguire in giusto tempo, esprimendo alcuna volta la battuta dupla, e alcuna volta la tripla. Gli studiosi faranno a questo modo una via, e due servigi; faranno pratica degli accompagnamenti, e insieme si accostumeranno alla esatta misura delle musiche battute. Ma a tal fine egli è necessario assolutamente, che le tre note principali della scala, la Prima, la Quinta, e l'Ottava, constantemente facciansi venire nella prima porzione della battuta, cioè nel battere, non mai in levare. Ciò non si cura, nè si fa; e facilissimamente potrà farsi o fermando alquanto il movimento, o interponendo il silenzio, dove il bisogno lo richiede. In altro modo la misura del tempo non si osserva, e quando pure si osservi, non si rende all'orecchio sensibile; il che nell'effetto è una istessa cosa.

Io

Io mi lusingo d'essermi meritata la grazia de' musici scrittori; perchè il discorso mio infino ad ora non può in alcuna sua parte esser loro ingrato, e spiacevole. Io ho ricevute le regole, ch' essi date m' hanno; e speculando sopra di quelle con molte ragioni le ho confermate. Nè tampoco io dissimulo, che l'obbligazione de' Teorici verso i Pratici sia di molto maggiore, che fin' ora non è la obbligazione de' Pratici verso de' Teorici. Ma per questo mio merito, qualunque sia, saranno essi contenti, che io passi ad esaminare una regola generalmente da loro ammessa, e che trovandola discorde dalle cose, che abbiamo già innanzi stabilite di comune consenso, io anche ardisca di rifiutarla? io spero che sì. E non volendo punto dubitare della gentilezza, e ragionevolezza loro segui-

Della prima composizione di *nota contro nota*; e difficoltà intorno alla sua regola.

guirò producendo liberamente i miei dubbj, e le mie conghietture. V. S. Rivma mi conſervi la ſua amorevole attenzione, e raccolta bene ogni coſa farà poi di ciaſcuna quel conto che le parrà di ragione. La prima regola generale, che ſogliono dare i Contrappuntiſti a' loro diſcepoli, quando incominciano ad inſegnare la più ſemplice ſpezie del Contrappunto, la quale non ammette alcuna diſſonanza, e chiamaſi *compoſizione di nota contro nota*, ſi è la ſeguente. Preſentano eſſi al novello ſcolare alcuna porzione di Canto fermo, o come eſſi dicono, una Intonazione; e aſſegnando a ciaſcuna nota una intera battuta, gli preſcrivono, ch' egli ponga di mano in mano ſopra le note di quel baſſo quelle conſonanze, che più gli piaceranno, con queſta ſola condizione, che le con-

ſo-

ſonanze perfette (nelle quali il canto dee cominciare, e finire) nel corſo di mezzo ſempre faccianſi per moto obliquo, o contrario; le imperfette con qualunque moto. A queſto ſi riduce tutta la regola, e tutto l'inſegnamento per la compoſizione di nota contro nota. Ubbidito, che abbia lo ſcolaro alla poſta condizione, il lavoro approvaſi per ottimo, non ſi richiede più oltre. E queſto è il metodo generale. Così fa il Sig. Giuſeppe Fux nella prima lezione della ſua *Salita al Parnaſſo*. E quello, che fa il Sig. Fux, facevano già i migliori Maeſtri, che andarono innanzi a lui, e fecero poi i migliori, che lo ſeguirono. Or ecco quello, che a me diſpiace in tale eſercizio, che ſuol eſſere in tutti il primo, e più generale fondamento della dottrina muſicale. Diſpiacemi in pri-

mo luogo, che a ciascuna delle note del basso un' intera battuta si assegni; e parmi di riconoscer in questo un' errore gravissimo, perchè non si stabilisce la spezie della battuta se sia o dupla, o tripla, e le due parti necessarie, e legittime della battuta istessa, non si distinguono nè dalla parte grave, nè dalla acuta. Potrebbe alcuno acutamente rispondere, che l'ascoltatore udendo può unire a due a due, ovvero a tre a tre, quelle note, che l'occhio vede in carta separate, e distinte; e ch' egli formerà in tal modo una serie di vere battute musiche, a ciascuna delle quali non mancherà nè l'Arsi, nè la Tesi, secondochè io desidero. Che l'ascoltatore possa udendo congiungere le battute a due a due, ovvero a tre a tre, io non lo nego; ma non posso però concedere, che fatta tale

unio-

unione egli ſia per trovare nelle note, che aſcolterà, alcuna legittima forma di muſica battuta; a tal effetto ſarebbe neceſſario, che le voci più conſonanti veniſſero regolarmente in battere, e le meno conſonanti in levare. Ma verrannogli eſſe innanzi con tal ordine? non già; perchè il giovane ſcolaro ha meſcolate le une alle altre diſordinatamente; nè poteva egli altrimenti fare, non prevedendo, ſe l'aſcoltatore aveſſe a congiungere le battute a due a due, ovvero piuttoſto a tre a tre. Male adunque non è ſtata a principio ſtabilita una ſpezie di battuta, qualunque foſſe. E per tale incertezza, e indeterminazione, neceſſariamente dee la compoſizione di nota contro nota eſſere difettuoſa.

In ſecondo luogo non piacemi quella generaliſſima permiſſione,

che ſopra qualunque nota del baſſo, qualunque conſonanza poſſa collocarſi colla ſola condizione, che le perfette faccianſi con moto obliquo, o contrario. Dalla eceſſiva ampiezza di tale permiſſione naſce neceſſariamente nell' armonía un difetto, e un diſordine nientemeno grave dell' antecedente, che oſſervato abbiamo riſpetto alla miſura, o dire vogliamo alla eſpreſſione del tempo. Lo ſcolaro perfettamente adempiendo alla condizione dei tre moti, che ſola gli ſi preſcrive, potrà tuttavia ad arbitrio ſuo dare la Quinta, cioè il perfetto accordo, alla ſeconda corda del tuono, alla terza, alla ſeſta, cioè a qualunque delle corde, che che io ho chiamato ſervili; e non darlo alla Quinta, che è uno degli eſtremi dell' armonía, a cui il perfetto accordo di ragione ſi conviene. Anzi ſe per avventura l'eſem-

pio

pio tolto dal canto fermo non comincerà, o non finirà nella base primaria del tuono (il che facilmente potrà avvenire) anche potrà lo scolaro non dare il perfetto accordo nè alla Prima, nè all' Ottava; nè perciò si sarà egli meritata alcuna riprensione, perchè avrà tuttavia perfettamente eseguito quanto prescritto gli era. Di grazia come mai potremo noi ammettere per buono, e lodare per legittimo un Contrappunto così fatto, se non chiudiamo l'orecchio alla ragione? Come potremo noi approvare una composizione, dove l'accompagnamento perfetto toglieesi alle corde, che lo richedono, e alle altre, che non lo richiedono, si dona? Forse alcuno penserà di potere assai bene difendere in ciò il costume comune de' Contrappuntisti, opponendo a me medesimo le dottrine

 mie;

mie; cioè a dire le oſſervazioni, che ho dianzi fatto ſopra gli accompagnamenti, che ſi applicano alla prima ſcala delle note di valore; le quali oſſervazioni anche appartengono alle ſcale ſeguenti, ogni volta che i perfetti accordi vanno di paſſo in paſſo replicandoſi. Quivi formanſi quelle, che io ho chiamate baſi medie; nè perciò la chiarezza dell' armonía ne rimane offeſa. All' iſteſſo modo dunque diranno, che nella compoſizione di nota contro nota ſi potranno dare alle corde ſervili gli accompagnamenti delle principali ſenza ſconcio. Così veramente può ſembrare ad alcuno. Ma il caſo è diſſimiliſſimo; che ſebbene negli accompagnamenti di quelle ſcale daſſi di mano in mano il perfetto accordo alle cordi ſervili, non però toglieſi alle principali. Di più lo ſteſſo perfetto accordo

va

va di continuo alternandosi col dissonante, replicandosi lo stesso passo, e procedendo in tal modo per picciolo spazio, e alternandosi insieme i movimenti delle parti acute, e della grave; i quali mai affatto non concorrono, che nel principio, e nel fine della scala. Sotto queste condizioni abbastanza gli accordi delle basi medie, o dir vogliamo le loro Quinte, comecchè sempre fossero perfettissime (il che non è vero) dagli accordi estremi si distinguono; non mai le basi medie affatto si pareggiano alla primaria; nè però in tutti quei Contrappunti nasce confusione, la quale è inevitabile nella composizione di nota contro nota, per la eccessiva libertà, che i Maestri le concedono. Altrettanta, o poco minore confusione trovasi in certi Contrappunti laboriosissimi, e studiosissimi, che si ascol-

tano, conſtituiti ſopra il canto fermo; i quali generano, e ſempre hanno generato molto maggior meraviglia, che diletto; di che molte gravi conghietture non ci laſciano dubitare. In tutti queſti alcuna volta i perfetti accordi non aſpettati vengono all' orecchio. Aſpettati alcuna volta non vengono. Quando più, e quando meno aſpettare ſi fanno; nè alcun' ordine certo oſſervano negli intervalli loro (a). D'onde ſeguita, che l'armonía loro ſempre tiene l'orecchio ſoſpeſo, nè mai a pieno lo contenta. L'armonía di tali compoſizioni (dico la contemporanea) è molta; ma la ſucceſſiva, cioè la canti-

(a) Rimotiſſima da ſimili intrecci, e affatto ſemplice è la Meſſa *in Cœna Domini* a due cori, pubblicata da S. A. il chiariſſimo, e dottiſſimo Abate di S. Biagio in Selva Nera Martino Gerbert: *de Cantu, & Muſica ſacra tom.* I. *Typis San-blaſianis* 1774. Nondimeno chi non ſarebbe contento di quella tanta armonía, maeſtà, pietà, ed eſpreſſione?

tilena, ſpariſce; perchè queſta non può eſſere ſenſibile, ſe non dove la baſe primaria è ben paleſe, e ſi tien ferma. Or quale ſpezie di Contrappunto sarà mai tanto eccellente, che perfettamente poſſa appagarci, mancando di cantilena? Mi diranno, che i Contrappunti deſcritti, e ſtabiliti in quel modo ſul canto fermo, pur perciò ſono graviſſimi. Che ſieno graviſſimi è il vero; ma che lo ſieno pur per queſta ragione, che mancano della cantilena, io non lo poſſo concedere. Eſſi potrebbono eſſere altrettanto gravi, e inſieme ſarebbono ſenza comparazione più dilettevoli, ſe la cantilena all' armonía ſi aggiungeſſe; ſolo che la tardità del movimento non ſi ſcemaſſe, o anche, ſe tale foſſe il biſogno, ſi accreſceſſe. Parmi adunque, che la compoſizione di nota contro nota, ſecondo il comune inſegna-

mento de' Contrappuntisti, sia di molto difettuosa, e nella forma del tempo, che bene, e constantemente non si esprime, e nella qualità dell' armonia, che non è regolare; e così l'esercizio primiero, che i giovani fanno nelle scuole del Contrappunto, per la norma, con cui lo fanno, non è punto idoneo a dar loro un' idea chiara, e giusta della buona Musica, secondo che nel principio saria necessario.

Sistema perfetto, e dimostrativo delle leggi del Contrappunto, che ci rimane a desiderare.

Anzi da che tant' oltre io già mi sono condotto, aprirò del tutto il mio animo; e dirò, che io ardentemente desidero, che alcun' uomo dotto, e giudizioso molto prenda ad esaminare ad una ad una le regole tutte della Composizione in quel modo, che io ho quì esaminata la primiera, diligentemente separando quelle regole, che hanno fondamento in natura, da quelle, che l' hanno nella

opi-

opinione. Premesso un'esame così fatto non dovria essere impossibile, anzi, come io vo immaginando, nè tampoco molto malagevole, il formare un sistema ordinato, e coerente, in cui tutte le regole derivassero l'una dall'altra quasi geometricamente; cosicchè insieme combinandosi formassero un corpo solo, essendo comune prerogativa delle leggi vere, che tutte con tutte bene si convengano. Anzi questa perfetta corrispondenza, per cui vicendevolmente l'une le altre si confermano, potrebbe aversi in luogo d'una piena dimostrazione. Fatto, che ciò fosse, la faticosissima, e lunghissima dottrina del Contrappunto diverrebbe, io spero, molto più breve, e facile; tantochè rimarrebbe tempo, e comodo a' giovani di rivolgersi alla considerazione delle cantilene, allo studio della loro indole

va-

varia, e al buon modo di condurle, *primo ne medium, medio ne discrepet imum*: cioè a dire, di attendere alla parte più nobile, e più intellettuale della Musica, che al presente quasi in tutto si lascia alla naturale prudenza di ciascuno con tanto nocumento, quanto l'esperienza ci fa sentire. Formerebbonsi allora, o di nuovo al mondo apparirebbono i perfetti compositori; cioè quelli, che sapessero accoppiare l'eccellente Contrappunto all' eccellente cantilena, come già fecero Carissimi, Stefani, Scarlatti, Marcello, Handel, e gli altri loro eguali; se altri furono, che possano a' cinque nominati con ragione uguagliarsi. Questa opera grande, e utilissima, che io desidero, si può dire, che sia già forse per metà eseguita dal Chiarissimo Padre Maestro Giambattista Martini; perchè nel suo *Saggio Fonda-*

Saggio Fondamentale del Ch̃mo P. Maestro Giambattista Martini, e sua difesa.

da-

damentale, pubblicato l'anno 1775. o egli ha già posto il fondamento, o certo ha preparato il materiale all'edifizio. La prima cosa, che secondo il proposto disegno sarebbe necessaria a farsi, è una compiuta, e fedele raccolta degli insegnamenti dell'antica scuola, e degli esempj, in cui vedere si possa, come i più celebri degli antichi praticamente eseguissero i precetti loro. E questa raccolta, eziandio composto, e pubblicato il nuovo codice, non diverrebbe inutile; perchè sempre gioverebbe a chi volesse confrontare i nuovi precetti cogli antichi, e così per se medesimo accertarsi, da qual parte stia il vantaggio, ossia nella sostanza della dottrina, ossia nell'ordine, e nella connessione. Ora una tale raccolta nella detta opera del detto Padre è già fatta; anzi egli di più, secondo

do che le occasioni a mano a mano gli si porgevano, ha notati i luoghi, in cui pare, che la pratica degli antichi non bene si concordi cogli insegnamenti, anzi che gli insegnamenti stessi non bene si combinino gli uni cogli altri. Posto ciò altro non rimarrebbe, salvochè accingersi all' impresa; esaminare diligentemente i casi, e le regole quivi espresse; verificarle al doppio cimento della esperienza, e della ragione; unirle; ridurle all' espressione più generale; poi di tutte formare il sistema, che si brama. Nondimeno V. S. Rivma non ignora il grosso volume, che contro il *Saggio* di quel dottissimo, e modestissimo Religioso è stato pubblicato, intitolato *il Dubbio*. O infelice condizione degli uomini anche più benemeriti del Pubblico! Certamente quella lunga, e dottissima

ma fatica, l'ottimo animo, con cui è ſtata fatta, e i lumi d'ingegno, e di prudenza, di cui è ſparſa, non meritavano queſto premio. Ma di grazia, che intendiamo noi di riprendere nel Saggio Fondamentale? Forſe la riverenza, che l'Autore dimoſtra verſo degli antichi Maeſtri? Or non è queſto il dovere d'ogni Maeſtro? Quanto ingiuſti, quanto ingrati ſaremmo noi, ſe non apprezzaſſimo i noſtri maggiori, i quali hanno fatto nell' arti i primi paſſi, e più malagevoli? Non ſiamo noi loro debitori di tutto quello, che abbiamo, e che ſappiamo? Dirò più oltre; quanto ſciocchi ſaremmo, ſe diſprezzando noi i più vecchj inſegnaſſimo a' più giovani di noi a diſprezzare un giorno egualmente, o più, noi medeſimi? Si dirà forſe, che il riſpettare gli antichi è coſa debita, e giuſta, ma che

in

in tale ossequio il Padre Martini eccede. Primieramente in questo caso è molto meglio eccedere, che mancare; sì considerando la cosa per se stessa, essendo costume proprio degli uomini cordiali, e gentili abbondare nelle lodi, e scarseggiare nelle riprensioni, e nelle accuse; come considerando gli effetti, che indi possono derivare. Confrontiamo i disordini, che derivare potrebbono nella Giurisprudenza dall' attendere unicamente allo spirito delle leggi, e niente alla lettera; o vicendevolmente dal seguire esattamente la lettera della legge, e niente curarsi dello spirito: noi manifestamente vedremo, che assai più frequenti, e gravi disordini nascerebbono dalla troppo licenziosa interpretazione, che dalla troppo servile. Lo stesso avvenir dee in qualsivoglia delle arti, in cui o l'esperienza, o il

fa-

ſapere degli antichi ha già fiſſate le leggi. Ma laſciam queſto. E' egli il vero, che il Padre Martini così ſervilmente, così ciecamente ſeguiti gli antichi? Se queſto foſſe, non avrebbe il ſuo ingegnoſo oppoſitore avuto occaſione, ovvero, com'egli s'immagina, cagione d'incolparlo di tante contraddizioni. Le contraddizioni nondimeno, ſe così vere foſſero, come egli ha immaginato, a torto a lui ſi attribuirebbero; perchè veramente non ſarebbero ſue, ma della ſcuola, che egli ha inteſo di rappreſentarci. Il Padre Martini non rifiuta mai l'autorità comune, o quaſi comune degli antichi Maeſtri; e così doveva fare, perchè egli fonda il precetto in eſſa; nè mai ha inteſo d'eſſere novatore, e di formare una nuova ſcuola ſua propria. Egli nondimeno non laſciò di notare le difficoltà di certi caſi,

che

che al precetto fanno contrasto; e
mostrò in quei casi, come gli antichi
stessi sono stati soliti di governarsi.
Che altro più si poteva richiedere
da un Maestro il più giusto, il più
sincero, il più giudizioso, e se anche
dir vogliamo, il più indulgente?
Male adunque l'oppositore ha
riconosciuto il merito del Padre
Martini; male ha diretto le sue accuse
contro di lui; nè a me in
alcun modo è lecito di approvare i
dubbj suoi; comecchè io ben m'accorgo,
che egli scrivendo desiderava
nel suo animo quell'istesso esame
delle antiche leggi, che io desidero.
Nè anche io vorrei, che
l'esame fosse fatto nel modo, che
egli tiene scrivendo; ma con molto
ossequio verso degli antichi istessi,
dubitando sempre, che abbiano la
ragione dal canto loro, sebbene
non appaja, e con tranquillità, e
sen-

ſenza punto di bile; comecchè alquanti de' filoſofi ſentano, che la bile renda gli uomini acuti, e ingegnoſi. Nelle materie difficili, e complicate, come queſte ſono, male può ſcorgere il vero chi non ha l'animo affatto placido, e tranquillo.

Concluſione.

Ma troppo oramai mi diſtendo io in queſto diſcorſo. Io dalla queſtione propoſtami ſon paſſato a ragionare delle regole, le quali a me pare, che diſcendano da quel principio iſteſſo, onde la queſtione ho riſoluta. Poi dalle regole ſono entrato a parlare de' miei deſiderj. Con altri ho imparato a ritenermi dal molto ragionare di coſe muſicali. Ma favellando con V. S. ho ſecondata la mia naturale propenſione, che ſo eſſere anche la ſua. E così, ſenza accorgermi, trovomi uſcito dalla via ben di lungo

trat-

tratto. Torno dunque a me medesimo, e fo fine. Potrà forse parere ad alcuno, che io abbia detto assai, avendo riguardo alla distinzione, che ho fatto delle basi; al diritto, e all' officio di ciascuna, che ho fatto riconoscere; agli accompagnamenti delle varie scale, che indi ho fatto nascere insieme con le ragioni, che gli confermano; e finalmente alla chiarezza, che ingegnato mi sono di dare alla oscurissima dottrina de' rivolti, e del basso fondamentale. Ad altri per contrario parrà, che pochissimo di nuovo io abbia detto, e anche nulla; perchè leggendo parrà forse loro di aver avuto già tra pensieri le osservazioni medesime, che io sono andato facendo; sicchè altro merito a me non potrebbe rimanere, che quello di avere ad essi ridotto in memoria quello, che già sapevano,

e

e forſe di aver loro preſtato alquante parole comode a ſpiegarſi, o al più di avere quelle coſe iſteſſe illuſtrate alquanto, e conneſſe le une colle altre. Del molto, o del poco, o del nulla, che a me ſi debba attribuire, formi ciaſcuno quel giudizio, che più giuſto gli parrà. Io unicamente vorrei, che le coſe da me dette vere foſſero, e che tali pareſſero a chi leggerà, e ſingolarmente a quel gentiliſſimo, e ingegnoſiſſimo, che mi ha dato occaſione di ſcriverle. Io ſono ec.